جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

دراسة لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد بعنوان:

المرأة في شعر عز الدين المناصرة

إشراف الأستاذ الدكتور: موسى ربابعة

إعداد الطالبة: مي عبد الله عدس

المرأة في شعر عز الدين المناصرة

إعداد

مي عبد الله عدس

بكالوريوس اللغة العربية وآدابها -جامعة اليرموك- ٢٠٠١م

قدمت هذه الدراسة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في:

اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب

جامعة اليرموك/ إربد/ الأردن

وافق عليها

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
الأستاذ الدكتور موسى ربابعة	"مشرفاً ورئيساً"	....
الأستاذ الدكتور خليل الشيخ	"عضواً"	....
الأستاذ الدكتور محمود درابسة	"عضواً"	....
الدكتور إبراهيم الكوفحي	"عضواً"	....

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت -بفضل الله- بتاريخ ١٤/ ٥/ ٢٠٠٦م

شكر وتقدير

تتقدم الدارسة بوافر التقدير، وجزيل الشكر، لأساتذة القسم عامة، وللأستاذ الدكتور الفاضل (موسى ربابعة) خاصة -مشرفاً ورئيساً-، على مساندته ودعمه ومتابعته لموضوع دراستها، كما تشكر كل من السادة أعضاء لجنة المناقشة؛ الأستاذ الدكتور الفاضل خليل الشيخ، والأستاذ الدكتور الفاضل محمود درابسة، والدكتور الفاضل إبراهيم الكوفحي. على ما منحوها من غزير علمهم، وثمين وقتهم، كما تشكر الدارسة الأستاذ الدكتور عز الدين المناصرة، الذي أتاح فرصة اللقاء به، متمنية للجميع دوام التوفيق.

الإهداء

إلى من أوصاني بهما الرحمن خيراً فكانا لي نعم العون.. أبي وأمي..

إلى من سار معي عطفاً ورفقاً أستاذي الدكتور موسى ربابعة.

إلى من أحببته أباً، وعشقته معلماً، وغمرني موته حزناً إلى روح أستاذي الكريم إبراهيم الفيومي –رحمه الله–.

إلى التي كانت لي نعم الصديقة والرفيقة عهود أبو الهيجاء.

إلى كل من يعتز بلغته العربية ويقوم على تدريسها رافعاً منارة العلم.

إلى كل هؤلاء أهدي جهدي هذا مع خالص الحب والتقدير.

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه أستعين

ملخص الرسالة

انطلق موضوع الدراسة (المرأة عند عز الدين المناصرة) بغية الكشف عن رؤية المناصرة للمرأة، معتمدة ثلاث ركائز؛ الركيزة الأولى؛ منطلقات عز الدين المناصرة والمؤثرات في شاعريته، من خلال معرفة البيئة التي ترعرع فيها الشاعر، الذي ساعد في تشكيل الحس الشعري لديه، ثم ثقافته التي تأثرت بتجربة الغربة.

أما الركيزة الثانية، فقد جاءت ضمن الفصل الأول من الدراسة، وهي (المرأة) التي شكلت حضوراً واسعاً في شعره، مبعثها المرأة الأولى في حياة الشاعر كالأم والعمة والجدة ثم الحبيبة وابنة العم وابنة الحي، اللاتي شكلن منطلقاً للمرأة الحقيقية، ثم المرأة الرمز التي تشكّلت من بطون الكتب التاريخية، فقدمت له منطلقاً جديداً، فقام بوضعها في بوتقة الأسطورة اليومية.

ثم الركيزة الأخيرة التي جاءت ضمن الفصل الثاني، وهي دراسة التقنيات الفنية التي شكلت حضور المرأة عند الشاعر، باستخدامه الأسطورة والرمز والغموض.

وأخيراً فقد كان لا بد من تحليل بعض العناوين التي خصصها للمرأة مثل: **(جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة)** و**(حيزية عاشقة من رذاذ الغابات)** و**(مريام الشمالية)** و**(دادا ترقص على ضفة النهر)** و**(تأخذني عيناك...إلى أين)** و**(عمتي آمنة)** و**(غزل إلى نخلة الملح)**. وقد جسّد فيها الشاعر القيمة الاسمية والرمزية للمرأة.

المقـــدمـــة

إن الشعر الحديث ثورة ليس في الشكل والمضمون بل وفي النفوس أيضاً، فالشعر تعبير صادق عن الحياة، ولم تخل المكتبة العربية يوماً منه فهناك دراسات واسعة وشاملة لكل ما يتعلق بالأدب، والأدب مادة الحياة فهو مستمر باستمرارها.

جاء اهتمام الدارسة بالشعر الفلسطيني الحديث، كغيره من الشعر الوطني إذ لفت أنظار الدارسين على مر العصور -بسبب وجود الاحتلال-.

والبديع بالأمر أن شاعر الدراسة عز الـدين المناصـرة شـاعر حـداثي ومؤسطر للحياة اليومية، فعند اختيار الدارسة موضوعاً جزئياً مـن موضـوعات المناصرة كـ(المرأة)، عانت الدارسة من قلّة المراجع التي تناولت المـرأة فـي الشعر الحديث عامة ، إلاّ القليل كدراسة المرأة عند نزار قبّاني مثلاً؛ لكن الفاصل بين قباني والمناصرة، أن الأول يعتبر شاعر المرأة، بينما الثـاني فهـو شـاعر الكنعنة والمكان. وهذا لا يعني عدم وجود عدد لا بأس به من الدراسـات حـول موضوعات متنوّعة عند المناصرة مثل:

١. حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين ، للكاتب زياد أبو لبن. دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩م.

٢. التناص المعرفي، لليديا وعد الله، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥م.

٣. امرؤ القيس الكنعاني، والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات حول المناصرة وشعريته، جمعه الكاتب عبد الله رضوان.

٤. بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، رسالة ماجستير، للكاتب فيصل القصيري. إصدار وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٥م.

٥. حركية التعبير الشعري، للكاتب محمد صابر عبيد، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥م.

٦. عز الدين المناصرة، رسالة ماجستير، للكاتب سامح شفيع الدين السيد. إصدار المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٧. عز الدين المناصرة، غابة الألوان الأصوات، للكاتب زياد أبو لبن. دار اليازوري العلمية، عمان، ٢٠٠٥م.

أما المراجع الأساسية في هذه الدراسة، فهي الأعمال الشعرية الكاملة للمناصرة، الطبعة الخامسة، وقد أملت الدراسة الاعتماد على الطبعة الأخيرة، لكن

لم تتمكن من ذلك، إذ إنها كانت تحت الطبع أثناء إعداد هذه الدراسة، كما اعتمدت الدراسة على الشاعر نفسه بالتحدث عن سيرته الذاتية، خلال مقابلة شخصية، ثـم كتابات الشاعر، التي أفادت منها بشكل كبير ككتابه "جمرة النص الشعري"، الـذي جمع فيه دقائق شعريته وحياته ورؤيته العامة للواقع، ثم "جفرا والمحاورات"، الذي تحدّث فيه عن أصول الجفرا وكيف نقّب عنها، من مصادرها الأساسـية وكيـف استطاع تطويرها وأسطرتها. أما المعاناة الأخرى التي واجهت الدراسة فهي تناثر المقولات عن شعريته في عدد من الصحف العربية، إذ لم تـتمكن الدارسـة مـن الوصول إليها جميعها إلا ما كان مجموعاً منها ضمن كتب.

لقد ترتب على الشاعر الفلسطيني أمور عدة:

أولها: تفجير الطاقة الشعرية الكامنة داخله في الزمان المناسب للمكـان الأنسـب ضمن الواقع الصعب.

ثانيها: توظيف الموروث الحضاري في شعره.

ثالثها: مزج الهمّ الذاتي بالهمّ الجمعي ضمن مسيرة الحياة الصعبة.

رابعها: إعطاء المرأة الصورة الواضحة للمشاركة الحقيقية الفاعلـة فـي الهـمّ الوطني الذي يعيشه الجميع.

وبعد أن تعمّقت الدارسة في دراسة الرمز عند المناصرة، -الذي اعتقدته في البداية رمزاً ممزقاً، معبّراً، عن أنين لن يلبث أن تعتاد سماعه الآذان-، وجدت أنه رمز المناصرة ينادي بصوت قوي خاصة في أبرز رمز في شعره، وهو (جفرا)، ففي حين أكثر الدارسون من الإقبال على شعر الكنعنة وشعر المكان، لجأت الدارسة لشعرية المرأة عنده، مع أنه جعل وجودها في القصيدة، كوجود الدم في العروق يغذي كل الأجزاء، ولا يستغنى عنه في أي عضو كان، ولا يعد من أعضاء الجسم، وإنما له خصوصيته.

وقد ابتدأت الدراسة **بالمدخل**، وفيه نبذة عن حياة المناصرة كشاعر عاش ضمن أسرة فلسطينية شعبية، فكانت له صبغة خاصة في شعرية الأماكن _التي عرف بها_ ثم الكنعنة العربية، وبيّنت الدراسة سبب إقباله عليها، إذ شكلت الكنعنة ماضياً، لا يمكن أن يغفلها إحساس شاعر، أما الأبواب التي تكوّنت منها الدراسة فقد جاءت على بابين كالآتي:

الباب الأول: تكوّن من **نبذة عن** مسيرة الشعر الفلسطيني الذي برز فيه المناصرة.

ثم **الفصل الأول:** وفيه مدى تأثير **(المرأة الحقيقية)** في شعره، ثم فيه أسماء النساء اللاتي وردن في شعره ودراسة تعليلات وجودها، ثم تطرّقت الدراسة لصفات المرأة الشكلية والمعنوية.

ثم **الفصل الثاني:** فكان **(المرأة والرمز)** إذ استند الشاعر على الرمز في شعر المرأة، ثم الاعتماد على **(المرأة المركزية)** إذ درست **(جفرا)** التي دار معظم شعر المرأة حولها كرمز وكتراث، ثم تحليل قصيدة (جفرا) من الديوان. وكذلك **(مريم)** وهي رمز للقداسة وحلّلت قصيدة (مريام الشمالية) وأخيراً **(حيزيّة)**، وتحليل قصيدة (حيزية، عاشقة من رذاذ الغابات).

الباب الثاني: فيبدأ **بنبذة** عن لغة الشعر الحديث.

ثم **الفصل الأول: (التشكل اللغوي والفني)** حيث درست عدة موضوعات لغوية لشعره في المرأة كالصورة الشعرية والغموض، والأسطورة والقناع.

ثم الفصل الثاني: فقد قامت الدارسة بدراسة **(أربع قصائد في المرأة)**، تم اختيارهن من الأعمال الشعرية الكاملة:

الديوان الأول؛ **(يا عنب الخليل)** الصادر في ١٩٦٨م.

الديوان الثاني؛ **(الخروج من البحر الميت)** الصادر في ١٩٦٩م.

الديوان الثالث؛ **(قمر جرش كان حزيناً)** الصادر في ١٩٧٤م.

الديوان الرابع؛ **(بالأخضر كفناه)** الصادر في ١٩٧٦م.

الديوان الخامس؛ **(جفرا)** الصادر في ١٩٨١م. وقد حللت في الفصل الأول من الدراسة، وهي بعنوان:**(جفرا أرسلت لي دالية .. وحجارة كريمة)**

الديوان السادس؛ **(كنعانياذا)** الصادر في ١٩٨٣م.

الديوان السابع؛ (**حيزية عاشقة من رذاذ الغابات**) كتبت القصيدة في ١٩٨٦م، بينما الديوان صدر في ١٩٩٥م. وقد حللت القصيدة، في الفصل الأول من الدراسة، وهي: (**حيزية عاشقة من رذاذ الغابات**).

الديوان الثامن؛ (**رعويات كنعانية**) الصادر ١٩٩١م.

الديوان التاسع؛ (**لا أثق بطائر الوقواق**) الصادر في ١٩٩٩م.

أما القصائد المختارة للتحليل فقد كانت: (غزل إلى نخلة الملح)، (دادا ترقص على ضفة النهر)، (تأخذني عيناك إلى أين)، (عمتي آمنه).

هذه القصائد كلها تشكل نقلات نوعية في مسيرة المناصرة الشعرية، فهو من الشعراء القلائل الذين تنوّعت تقنياتهم الفنية عبر مسيرة حياتهم، وهذه المسيرة لم تأت من فراغ، فالرافد الأساسي هو الموهبة، والإحساس العميق بالحياة، كما كان دور للظروف التي تنازعت الشاعر فحوّلت الخيال والحقيقة إلى رموز، وهذه الرموز إلى ألوان وأصوات، ليرسم هذه اللوحات الخالدة من شعره، فقد ولد يتغذى من شريان الوطن، والوطن حي لا يموت فالشعر خالد بخلوده.

وتأمل الدارسة أن تكون وفقت في اختيارها للموضوع، والسير على الخطة المرسومة وأن تكون قدمت ولو النزر اليسير من الدراسة الجديدة عن شعر عز الدين المناصرة شاعر الكنعنة والأمكنة.

المدخل

مسيرة المناصرة الشعرية

لقد عانى الشاعر الفلسطيني معاناة بالغة من جور الاحتلال، فهو إنسان مشروخ، لم يتمكن من إعطاء المرأة صورتها الطبيعية كأنثى بمفاتنها التي اعتاد الشعراء أن يتغنوا بها، -في حال الرخاء من العيش- لكنه حاز في المقابل على شرف إعطائها دور الريادة الفعلية للحياة الواقعية، فهي بقيمتها تقوم بدور أكبر وأعظم من كونها الأنثى المدللة التي تتمايل للفت أنظار الرجال، بل هي الأم الرؤوم، والزوجة الداعمة، والحبيبة الصابرة.

وعز الدين المناصرة صوت شعري داخل الحركة الشعرية المعاصرة "تلمس في قصائده مدى الإحساس بالألم والمعاناة اللذين يعيشهما الإنسان العربي الفلسطيني المضطهد والمشرد خارج وطنه، كما لديه قدرة على استحضار المكان الفلسطيني"[1] ، واستحضار صورة المرأة بطريقة جعلها مندغمة بالمكان الذي يسكن قلبه ووجدانه رغم غربته، فالمناصرة يوازي بين "غربة المكان وغربة الحب الذي عاشه الشاعر الحديث، إذ إن همومه أكثر من أن تحصى، وتركيبته النفسية كانت من التعقيد بحيث لا تجدي معه جرعة الحب بمفهومه الروحي وبمفهومه الجسدي."[2].

تتوضح صور الشاعر الواقعية في المرأة من خلال قصائده التي جسدت واقع الأمة، وإن نحا إلى الرمزية فهي لم تخرج عن كونها أسماء أنثوية، كديوانه "جفرا" الذي عبّر به عما يحتاجه من معانٍ للحب والغربة والألم والأمل بصورة

---

(1) أحمد المصلح، مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م، ص٤٧.

(2) أحمد المعداوي المجاطي، الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م، ص٦٤.

فطرية، كذلك ديوانه "حيزية" الغربية، وهي "أسطورة شعبية جزائرية"[1] حاول أن يجعلها رديفاً لجفرا الشرقية بعد أن أقر بأن المرأة العربية فوق كل اعتبار.

هكذا شكّلت المرأة على الدوام، في الحقيقة وفي الخيال وفي الموروث وفي التاريخ وفي الحضارة، مادة إنسانية فاعلة وقوية وقادرة بجميع أدوارها؛ أماً كانت أم جدة أم عمة أم ابنة البلد أم ابنة الماضي، فهي لدى المناصرة ثروة من ثروات التاريخ، بغض النظر عن وضعها وشكلها عند الآخرين، فهي وطن، والوطن يحمل في رحمه الرجال والأبطال وصناع الحياة، يربيهم في أحضانه؛ ليخرجهم للعالم قادة يحملون اسمه، يدافعون عنه، ويرفعون رايته خفاقة فوق الدنا."وحسبنا أن نعلم أن رواد هذا الوطن قد طافوا في الآفاق المحيطة بهم وحصلوا على أعلى الشهادات، وقد انفتحت نوافذ هذا الوطن على الآفاق عن طريق الترجمة وسواها في وقت مبكر"[2]. وليس الشعر بالأمر الصدفة أو الشمعة التي ما تلبث أن تطفأ؛ بل كان الشعر والشعراء قبساً من نور الظلام الذي حل على الوطن العربي بل على الأمة بأسرها. فقد نقلوا صوراً عن الواقع بعيداً عن الرياء والكذب، لكن المحنة التي حلّت بالشعب الفلسطيني أفرزت أناساً قادرين على التجاوب مع هذه المحنة، فاستنفدوا كل المحاولات الجادة لنفي هذه الأسباب من حياتهم، لكن الغالب على هؤلاء، المقاومة والتأكيد على الهوية الفلسطينية، مما ألجأهم لسبر أغوار التاريخ، وإحداث نوع من التغني بالحضارة والأمجاد العربية والإسلامية.

ومهما يكن فإن لغة الشعراء كانت غارقة في البحث والتحدي، فاتسمت بالثورة حتى وإن لم يوجد ما دل عليها، لكنها كانت كذلك، وقد ارتفع شأن الشاعر بارتفاع القيمة الممنوحة من قبل الجمهور لتلك الأحداث الجسيمة. فالأسلوب الشعري واللغة الشعرية والموضوعات المطروحة واسعة سعة الحدث، عميقة عمق المأساة.

---

(1) عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٥م، ص٣٨١.
(2) عبد الرحمن ياغي، في الأدب الفلسطيني الحديث قبل النكبة وبعدها، شركة كاظمة للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٣م، ص١٣.

عز الدين المناصرة، شاعر فلسطيني، ولد في بلدة بني نعـيم، فـي جبـل الخليل قرب جبل اليقين، قبالة البحر الميت، في الحادي عشر من نيسان سنة ست وأربعين وتسعمائة وألف[١] ، في بيئة تهتم بـالأدب والشـعر تحديـداً، إذ يقـول المناصرة عن عائلته التي يصفها بالزراعية:

"في محيط العائلة الزراعية فقد أمدتني جدتي فاطمة بالحكايـات الشـعبية، وكانت أمي تحفظ الشعر الشعبي والفصيح متأثرة بشقيقها إبراهيم المناصرة، -أحد مثقفي الثلاثينات-. وكنا نحفظ أشعار جـدي الشـيخ عبـد القـادر المناصـرة (ت١٩٣٧م)، كذلك الأشعار المرتجلة من عمي محمد المناصرة (أبـو الشـايب) المعروف في منطقة الخليل كشاعر شعبي، كذلك جدي لأمي الحاج موسى حمـد الذي كان يحفظ شعر المتنبي وامرئ القيس كذلك القرآن الكريم، كذلك كنا نسـمع لقصص شعبية عن قاضي الدم في فلسطين عيسى بن حسـين المناصـرة، وفـي الخمسينات كنا نسمع قصصاً عن ثوار ١٩٣٦م، عن القسام وجماعته، كمـا كنـا نسمع وقائع وتفاصيل عن معركة "بني نعيم" الكبرى التـي قادهـا عبـد القـادر الحسيني حيث استشهد فيها ثلاث نساء لم يذكرهن أي باحث في التاريخ"[٢].

هذه هي البيئة التي خرج من رحمها المناصرة، غير أن الدور الذي قام به والده في غرس حب الأرض والوطن لا يوازيه دور؛ فالمناصرة يرجئ مهارتـه في التأريخ الشعبي وفلسفة المكان إلى والده، ما يبـيّن مـدى تـأثّره بـالمخزون المستمد من محيطه، فالمنبت الذي ترعرع وشب على عوده فيه مناسب لإنبـات شاعر مثله.

---

[١] سلمى الخضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني، ج١ (الشعر)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م، ص. وعبد الله رضوان، امرؤ القيس الكنعاني، (قراءات في شعر عز الدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص٣٢٦.
[٢] جمرة النص الشعري، ص٣٣٥-٣٣٦.

لقد ظهر المناصرة كشاعر حداثي في أواسط الستينيات، إذ بدأت محاولاته الأولى على صفحات الأفق الجديد في القدس الشرقية –وهي المجلة التي تبنت الحداثة الشعرية في فلسطين والأردن معاً- حين عمل مراسلاً لها في القاهرة بعد مغادرته الخليل ١٩٦٤م[١] وهكذا بدأت بوادر الموهبة والنبوغ تتجلى في شخصيته حتى قال عنه كلود روكيه: "المناصرة واحد من الأربعة الكبار في الشعر الفلسطيني وهو الأب الروحي لحركة الحداثة الشعرية في الأردن"[٢]، ولم يقف عند حد قول الشعر فقد "ترجمت أشعاره إلى مايقرب من عشرين لغة، وإن كانت تلك الترجمات تقتصر على ترجمة بعض قصائده-"[٣]. فالترجمة نقطة ينطلق منها الشاعر –أي شاعر– للعالمية.

يمكن القول إن المناصرة بدأ نظم الشعر منذ نعومة أظفاره حين روى عن بداياته الشعرية بطريقة كاتب السيرة، لم لا؛ وهو الذي خرج من أرضه في ريعان الشباب، لكنه لم ينس أي معلم من تلك المعالم الشاهدة على تاريخه وحضارته، فيتغنى بها كأنها امرأة ماثلة أمامه بكل محاسنها.

بدأ نجمه يلمع في القاهرة، وتبلورت الملامح الأساسية لنواته الشعرية مع ظهور شعر المقاومة، فقد كتب عنه عبد الرحمن شلبي، في صحيفة (عمان المساء)، الأردنية عام ١٩٦٩م، تحت عنوان: (عزالدين المناصرة يثير الاهتمام في القاهرة)، كتب تعليقات لعدد من النقاد والصحافيين، كانت تدلل على أن هذا الشاعر –يعني عز الدين المناصرة– سيتربع على عرش حركة الشعر الجديد في الوطن العربي.[٤]

---

[١] عبد الله رضوان، امرؤ القيس الكنعاني (قراءة في شعر عز الدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م، ص٤٢٠ -٤٢١.
[٢] عايد عمرو، عز الدين المناصرة، موقع مجلة كنعان، www.kanaanonlin.org، إصدار مركز إحياء التراث العربي، فلسطين المحتلة، ع١١٤، ٢٠٠٣م.
[٣] زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٩م،ص١١٠.
[٤] امرؤ القيس الكنعاني، ص٢٩٩.

لقد ركز المناصرة على المكان بشكل كبير في شعره، يقول: "تعلقت منذ طفولتي بعشق الأمكنة والتفاعل التاريخي، لهذا تسلل التاريخ، في قصيدتي بفطرية لأن روحي مشبعة بشظايا التاريخ، لقد وجدت حلاً لمشكلتي ورغبتي في تحقيق التوازن بين الحداثة والتاريخ"[١] ظهر ذلك بين طيات ديوانه إذ قول:

أنا عزُّ الدين المناصرة
سليلُ شجرةِ كنعان
قبطانُ سفنِ الزجاجِ المحمّلةِ بالحروف
أسافر من مدن العالم كالطائر رموزاً ورسائل
من بني نعيمٍ إلى كرمل الدالية[٢]

يلاحظ أن المناصرة منذ الوهلة الأولى يملك تلك النظرة البعيدة الجذور للأصول العربية، فهو يذكر أن سلسلة النسب لديه تنتهي عند كنعان العربي القحطاني، ويؤكد على خروجه إلى بقاع الأرض من منطقة صغيرة لا تكاد ترى على خارطة العالم، لكنه يذكرها بكل فخر بتسميتها ذاتها: بلدة بني نعيم، فقد: "سحر منذ طفولته بالآثار الكنعانية المحيطة بهم من كل جانب"[٣] كما أشاد الكثير من النقاد باسم المناصرة بكونه السبّاق في وضع عدد من الشيفرات للوطن الذي أُبعد عنه، لكنه بقي ساكناً في وجدانه ينتقل فيه أينما حل، إذ استخدم عدداً من التقنيات الشعرية، فكان بذلك رائداً حقيقياً من رواد الحداثة العصرية العربية.

تغنى الشعراء بالمكان، إذ يشكل لدى الإنسان قيمة عظمى، فهو أساس من أساسيات الحياة. والمكان مكانان؛ خارجي مفتوح كالطبيعة، فيها الجبل والسهل والبحر والوادي، واعتبر المكان الخارجي وطناً لكل شاعر، فالشاعر لديه حِسَّان

---

[١] عز الدين المناصرة، الشعر في الأردن وموقفه من حركة الشعر العربي (أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس)، دار الثقافة، عمان، ٢٠٠١، ص٥٦٧.

[٢] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٥، ٢٠٠١م، ص٤٢٩.

[٣] حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، ص١٩٩.

أحدهما شعوري وآخر لا شعوري، وهو يفوق الإنسان العادي حساسية بالأشياء رؤية وتعبيراً، أما المكان الآخر فهو المكان الداخلي أو المغلق كالبيت والغرفة والسفينة والطائرة وغيرها، بيد أن هذه الأماكن تشكّل خصوصية للشاعر أكثر من المكان المفتوح، لكن الأهمية تتجلى في المكانين بآلية استخدامهما وتوظيفهما من قبل الشاعر، والحقيقة أن الشاعر الذي يولع بالمكان لا بد وأن لديه إحساساً عالياً فيه، حيث تفجرت طاقاته الشعورية منتجة كمّاً من الطاقة الشعرية. وقد كان للمناصرة مع المكان جولات، طوّر فيها درجة التشخيص والتمثيل، فغدا شاعراً للمكان بآلية التوظيف، فهو يستعمل المكان على أنه ثروة غنية في شعره، يعبر هو نفسه عن هذا بقوله: "كانت الأمكنة وما زالت خلفية للشعر ولتجربتي الشعرية؛ فالأمكنة لا تأتي منفصلة من تجربة حياتية ومعرفية"[1] وهو يعدّ الشاعر الإسباني العالمي "(فيدريكو لوركا) معلمه الأول في الشعر العالمي، إذ بدأ ذاك من غرناطة ووصل إلى هارلم ليعود إلى غرناطة، وكذلك كان امرؤ القيس والمتنبي وطرفة بن العبد"[2] في ذكرهم للأماكن محفّزين له للتغني بها، فإنها حتى وإن درست وتلاشت، تبقى مشتعلة في النصوص الشعرية.

جاهد المناصرة أن يصوغ فكره في الحياة شعراً، ثم حاول أن يصوغ فكره في الشعر نقداً، فحين كتب شعره وضع فيه كل ما تصبو إليه نفسه من طموحات حول مستقبل الشعر الفلسطيني الحديث، بفكر عربي عام ممتد على مساحة الوطن العربي وضالع بالجذور حتى كنعان.

إن صورة المكان الأولى، هي الصورة النموذجية في تجربة المناصرة الشعرية، يقول ريتشاردز: " إن ذكريات الشاعر تأتيه في لحظات الإبداع منفصلة عن ظروفها الخاصة التي اكتنفها ساعة حدوثها، فالشاعر لا يغيّر ذكرياته ولكنها

---

(1) جمرة النص الشعري، ص٣٠٥.

(2) المرجع السابق، ص٣٦٥.

تعود إليه فتغيّره"[١] ويؤكد المناصرة أن "النواة الأولى تولد متعثرة ضبابية لكنهـــا تظل طيلة العمر مرافقة للشاعر، يتمحور حولها، يشرحها، ويفســـرها، ويوســـعها ويُعِدُّ هيكلتها فيتحاور مع الآخرين في العالم ثم يعود إليها فكلنا أسرى الطفولة"[٢].

كان للمناصرة دور الريادة في الحداثة الشعرية وشعرية المكان، إذ لم تكن لديه وسيلة للتعبير عما يخالج صدره من قهر، إلا أن يتنفس شعراً يذكر فيه أمكنته العربية قاطبة دون تخصيص، غير أن بذور الأمكنة الفلسطينية لا تلبث أن تنمـــو خضراء يانعة، تعزّز الوحدة وتذكر بالقضية التي أحس بمرارتها كل العالم العربي من المحيط إلى الخليج، إذ لم تكن قضية شعب بل كانت قضية أمة بأسرها، وهكذا أخذ الشعراء يوصلون رسائل الأرض للجميع.

لم يكن المناصرة أول شاعر تغنى بالأمكنة، لكن ما ميّز مكانه؛ هو العمـــق الجغرافي والتاريخي، والحضاري العربي، الذي لم يقتصر على فلسطين وحـــدها، لذا فقد سارع الأدباء إلى وصفه بشاعر المكان تارة، وبشاعر الكنعنة تارة أخرى، حتى باتت شعريته ميزة ضاربة الجذور نحو الأرض والتاريخ.

لقد طغت فكرتا المكان والكنعنة على شـــعرية المناصـــرة، حتـــى باتـــت الفكرتان من صميم شعره، فالكنعنة الشعرية عنده؛ "حالة شعرية ذات أبعاد مكانية وزمانية"[٣] ثم إن خلفيات الكنعنة الشعرية تهدف إلى تشكيل خلفيـــات -الـــنص- المكانية. إذن فالشاعر يعبر شعرياً عن خلفيات المكان الزمانيـــة بآليـــة تأريخيـــة استقرائية روحية، لا تاريخية جامدة ، فقناعاته ودراساته وأبحاثه الجادة في علـــم الإنسان تؤازر شاعريته التي يكرّر فيها رؤاه في الكنعنة إذ يقول: "فاللغة العربيـــة الكنعانية هي التي حكمت فلسطين، وقد كان للكنعانيين حضـــارة راقيـــة وعبـــادة

---

[١] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ص٢٩٩.

[٢] جمرة النص الشعري، ص٣٧٧.

[٣] المرجع السابق، ص٢٩٠.

تــوحّدت حــول (الأيــل) وظلــت أرض كنعانيا تعني (فلسطين والأردن وسوريا ولبــنان) باعتبارها كتلة طبيعية جغرافية وسكانية، وظل الكنعانيون العرب بقبائلهم المتفــرّعة يحكمــون دولة كنعانيا العربية، حيث لا تناقض بين الأصل (الكريتي) للــشعب الفلــسطيني، لأنهما اتّحدا في شعب واحد هو الذي سكن فلسطين، وصدّ الغــزاة عــنها على مر التاريخ. فالشعب الفلسطيني الحالي هو حفيد فعلي للشعب الكنعانــي الفلــسطيني القديم"[1]، فهو يقطع أن علاقته بالكنعنة بدأت فطرية وظلت شــاعرية، وقــد تعرف على الكنعنة في لهجة أهلها، وانغرس في وجدانه أن تلك الأرض لهــا تــاريخ مستمر في الثقافة الشعبية للناس رغم إعلانهم رفض الوثنية منها.

لابد أن الشاعر المبدع الذي يطرح فكرة، يبقى ساعياً لتحقيقها ولو صادفته فــي الطريق العقبات، والمناصرة كما زعم وما يزال أنه شاعر مستقل، لا ينتمي إلــى أي اتجــاه، لذا جعل أعماله تتكلم وتتمدد عبر العالم، "فالروائع في الأعمال الفنــية خالــدة لا وطن لها ذلك لأنها إنما تنبع من اللاشعور الجمعي حيث ينبسط الــتاريخ وتلتقي الأجيال، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية وإذا عرض على الناس قبسٌ من هذا النبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم"[2].

لــم يكــن المناصرة بالشاعر الوحيد الذي أكثر من شعر المكان لكن غلب علــى شــعريته الطابـــع الشعبي حين استخدم في بعض الأماكن من شعره كلمات ومــصطلحات عامية، استخدمها كما يقولها الفلاح والراعي، واستخدم روايات كما سمعها من جدته، وأمه، فكتب تاريخاً معاشاً، كما كانت تجربته معاشة، فكان بذلك يواصل بين خبرته وخبرات الآخرين بإحساس عميق، "فخبرات الآخرين بالنســبة

---

(1) جمرة النص الشعري، ص٢٨٥.

(2) الأسس النفسية للإبداع الفني، ص٢٠٤.

له مادة تفاعل لا يمكن أن تصبح ملكه إلا بعـــد أن تمتــزج بخبرتـــه الشخصـــية وتنصهر معها في كلٍ موحّد"(١).

لم تكن حياة البعد عن الوطن في مسيرة المناصرة بالأمر الهين، فقد حاول جاهداً الارتباط بالوطن على البعد المضني، فكان تاريخ الحضارة العربية العريق ملجأً له في الغربة، والثقافة التاريخية ليست مجرد ثقافة معرفية للمرء، بل علـــى الشاعر تحديداً أن يتسلح بها إذ "إن الشاعر العربي المعاصر إذا أضاف ما لنفســـه من ثقافة وما لذهنه من سعة وإدراك وما في حياته من تجارب معقّدة وما في هذه اللغة من خصوبة، فلا بد أن ينتج شعراً لا يشبهه شيء من الشعر العربي الســـابق بخصائصه المتفردة"(٢).

لذا يمكن اعتبار المناصرة شاعراً متعالياً بكنعانيته، متسامياً عـــن اللهـــاث خلف الحزبية، والإقليمية الضيّقة، شاعر فلسطيني قروي، ابـــن بلـــدة فلســـطينية، خرج من أعماق الأرض –البحر الميت– البعيدة الغور كالبركان المتفجّر، حـــاملاً إلى أعالي الدنا جذور الإنسان العربي، الكنعاني لينشر شذى الوحدوية في ســـماء الكون.

لن تفي هذه الصفحات القليلة –في التمهيد– الدخول إلى عـــالم المناصـــرة الواسع، إلا أنه يمكن لهذا المدخل أن يرسم لنا خطوطاً واضحة المعالم عن مـــدى تأثير المرأة في حياته، بدءاً من أعقاب التاريخ ووصولاً إلى المحـــيط الرعـــوي، فالمتعلقات التاريخية؛ كالأسطورة والتراث الشعبي، والحيـــاة الاجتماعيـــة علـــى بساطتها التي أظهرت مدى تعلّقه بجدته وأمه وعمّاته، عـــاملان يظهـــران قـــدرة المناصرة على امتصاص المخزون الحضاري المتتـــالي، بموهبـــةٍ لشـــاعرٍ واعٍ لحضارته وتاريخه، متفاخرٍ بنسبه وأصوله، موازٍ بين دور الرجل ودور المـــرأة،

---

(١) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الفجالة، ط٤، ص١٦.

(٢) نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٣م، ص٢١.

التي يجعلها أصلاً للتاريخ، وامتداداً للحضارةشكّلت المرأة الجدة والمرأة الأم لدى المناصرة -في الواقع، وبعيداً عن صفحات الشعر- النواة الأساسية لإلهامه الشعري، يقول: "أتذكر قصص جدتي الخرافية والأغاني الشعبية التي كانت تغنيها أمي وكنت أسمعها في أعراس القرية، فقد كنت طفلاً خجولاً ومع هذا كنت أندس بين حلقات النساء، أستمع لأغانيهن وكنّ يطردنني فأعود، كنت مشدوهاً بتلك الأغاني وما يزال إيقاعها الموسيقي يرن في مسمعي"[1]. وكذلك ذكر أسماء عماته الحقيقيات آمنه وجليلة وفاطمة أيضاً، أما الحبيبة فقد وردت في بداياته الشعرية تحمل بعض الملامح التي رافقته في حديثه عن المرأة بوجه عام خلال مسيرته الشعرية الطويلة، ففي أول مخطوط له بعنوان "أغراض" يقول في المرأة:

سأشتري لكِ خاتماً
سأشتري لكِ حريراً من سوقِ الشُجاعيَّة
سأشتري لكِ قلادةً من صدفِ بيتِ لحم
سأشتري لكِ فستقاً من الشام
سأشتري لكِ خاتماً مرصعاً بفُتاتِ قلبي
وتَقطُفين الليمونَ عن الشجرِ الشماليّ
دون أيِّ وسيط، صدقيني
ولكن من أين لي كلُ هذا؟
إذن انتظريني حتى أنمو تدريجياً
كشجرةِ صَفصَاف
وإذا لم تصبري
فلتذهبي إلى الجحيم يا حبيبتي[2]

وهذا جزء من قصيدة البدايات، وهي على بساطتها تحمل ملامح شعره، فالمكان يأخذ نصيب الأسد فيها، والفكرة فيها تبرهن على وجود محاولات جادة

---

(1) جمرة النص الشعري، ص٣٥٤.
(2) جمرة النص الشعري، ص٣٤١.

للتغيير، حيث مأساة الوطن بدأت تأخذ مكانها في قلب الشاعر، إذ يرمز للوطن بحبيبته التي يطلب منها انتظاره حتى يصبح ذا مال، ويأتيها بكل ما تشتهي، فتتجلى الرمزية بوعده أن يدافع عن وطنه لكن على وطنه أن ينتظره حتى يشتد ساعده.

جاء في جمرة النص عدد من الروايات تبين دور المرأة في حياته الشعرية يقول:

"في عام ١٩٦٦م كتبت قصيدة بعنوان "أدور حول بيت الراهبات" ونشرها غسان في "فلسطين ملحق المحرر"، في بيروت، ووصلت نسخها إلى القاهرة، فأثارت ضجيجاً مع أنها قصيدة حب، لقد فهمت على أنها تعني طالبة فلسطينية معينة، كنت أشعر بالخجل كأنني ارتكبت عاراً، أما هي فقد كانت تتأبط عدداً المجلة في غاية الفرح، نعم لقد خفق قلبي لها مرات ومرات ولكنه ظل حباً رومانتيكياً، وفي ١٩٦٩م، خفق قلبي للحب، كنت قد أحببت قبل ذلك كثيراً لكن هذه المرة سالت دموعي، كنت قد أحييت أمسية شعرية بدعوة من مدرسة ثانوية للبنات في العجوزة في القاهرة، هناك عشقتها من أول الكلام، وكان النرجس يملأ قلبي، كتبت عنها أشعار الحرقة، وكانت تقرأ قصائدي وتعجب بها، لكن القصائد ظلت حبراً على ورق."[1]

ثم يذكر (أماندا) وهي امرأة من مصر، كان قد سكن مع عائلتها اليونانية، فيقول:

"كنت في العشرين من عمري وكانت أماندا بشعرها الطويل في السادسة عشرة من عمرها، تذهب معي إلى البحر لتدلني على موطن الجمال فيه، وعندما

---

[1] جمرة النص الشعري، ص٣٤٦ –٣٤٨.

ودعت أماندا بكيت وبكت حتى اختلط دمعي بدموعها"[1]، ثم هناك امــرأة أخــرى يمكن أن تكون امرأة الاسترجاع، إذ برؤيتها تتداعى أمام ناظريه الأمكنة بقدسيتها يقول: "عندما رأيتها في مطار قلنديا قبل سبعة وعشــرين عامــاً كهربتنـــي بــل سحقتني، ولم أنم ليلتي في القاهرة، وظلت طيلة هذه السنوات تعني لـــي "القــدس" وكان عندي اسمها "مريام" وكان شعرها كستنائياً، ولها ابتسامة خجولة ندية"[2]. ثم يذكر في مقام آخر مريم كفتاة من فتيات بلده، الجميلات النشيطات، فيقول:

"وتذكرت أن مريم هي من بنات منطقتي، هي جارتنا في الكرم، أراها تقطف الزيتون وتحصد القمح وتسقي الأغنام وتفلح الأرض وتساهم في قطــف عناقيــد العنب"[3]، وهذه هي حقيقة المرأة لديه فهو يذكرها في كــل أحوالهــا حتــى فـــي الخرافة والأسطورة فيقول: "قصيدتي الأولى عن البحر الميت "غزل إلـــى عمـــود الملح" أعدت فيها قراءة البحر الميت انطلاقاً من الثقافة الشعبية لأهل قريتي وهي خاصة جداً لأنها غير مطابقة للثقافة الرسمية المقدسة عن "زوجة لوط" التي لعنت لأنها التفتت إلى الوراء بعد هزيمة البحر الميت"[4] ثم يقول: "فـــي غـــور الأردن هناك باتجاه البحر الميت كنت أستحضر امرأة فارعة فاتنة كنخلة الملح أو عمـــود الملح كنت أراها في أحلامي، وكانت الفتيات اليونانيات يشـــبهن فتيـــات صـــبرا وشاتيلا وبرج البراجنة والوحدات والبقعة واليرموك"[5] وهذه تؤكـــد ربطـــه بـــين المرأة والمكان، وقد وردت هذه في غير مرة في حديثه إذ يقول عن مـــدن الأردن مثلاً: "الزرقاء كانت دائماً في قلبي خضراء، لقد ظلت تعني لي شعراً مسترســـلاً على كتفين من مرمر"[6]. فقد كانت المرأة تفجّر صورة المدينة الغائبة الحاضـــرة في ذهنه على الدوام.

---

[1] جمرة النص الشعري، ص٣٠٨

[2] المرجع السابق، ص٥٤١.

[3] جمرة النص الشعري، ص٥٦٤.

[4] المرجع السابق، ص٥٤٤.

[5] المرجع السابق، ص٢٩٥.

[6] المرجع السابق، ص٢٩٤ -٢٩٥

وهكـذا كان جمال المرأة وجمال المكان صنوان عنده. لذلك تطغى صفات الطبيعة والمكان على أوصاف المناصرة للمرأة، ويتكرر خطاب المرأة كمدينة أو المدينـة كامـرأة ذلـك لأن طغيان شاعرية المكان هو المحرك لرؤيته الشعرية للمـرأة.إن تواشج المرأة والمكان عند المناصرة كان تواشجاً حميمياً فهو يذكر أنه "لا يمكـنه أن يـسمع باسـم نابلس دون أن يكون مرادفًا لفدوى طوقان"(١) ولهذه الارتباطات بين المرأة والمكان قدسية، إذ يذكر رواية عن ابن بطوطة "أن في بلدة بنـي نعيم قبراً لفاطمة بنت الحسين في مغارة جبل ياقين"(٢) ليلمح من هذه الرواية قدرة الشاعر على استحضار المرأة كلما ذكرت المدينة، فهو يشيد ببلدته الصغيرة لكن يفخر أن قدسيتها بوجود قبر لامرأة فيها، هي فاطمة بنت الحسين.

أمـا "جفـرا" فقد ذكرت مراراً وتكراراً في ديوانه، وقد انتشر الاسم كثيراً حتى رمز لكل امرأة فلسطينية بل ولكل بلدة فلسطينية، يقول عن جفرا "بدأ الأمر بقـصة حب غنية ولكنها فاشلة، ثم تحولت إلى امرأة فلسطينية تاهت في الطريق إلـى بيـروت، فـوقعت في مكامن الجنود فقتلوها؛ لأن ثوبها الفلسطيني المطرز فـضحها. والآن أقـول هل قتل المرأة محاولة مني للانتقام من الحب الفاشل؟ أيّ قـتله؟"(٣). نعـم، يمكن أن يكون للحب الفاشل أثر في شاعريته، "فحركية التعبير الـشعري فـي قصائده لا تتم بمعزل عن وعي عاطفي حاد يدرك متانة العصب الوجدانـي والروحـي، الذي يتكشف عن خيارات أسلوبية فريدة تحقق رذاذ اللغة الكثـيف والفاعـل بطاقـة تشكيل تتجسد حيواتها في مرايا الصور"(٤). لكن قصة المـرأة الفلسطينية حادثة حقيقية، جاءت لزيارة ابنها الفدائي في بيروت، شاهدها وسـهر معهـا في دار ابنها حيث غنّت ورقصت لأربع ساعات متواصلة أغاني فلكلـورية حـزينة.وهـي "أم علـي النصراوية". لكن تبقى جفرا بالنسبة للشاعر

---

(١) جمرة النص الشعري، ص٣٠٠.

(٢) المرجع السابق، ص٣٣٨.

(٣) المرجع السابق، ص٣٦٨.

(٤) محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م، ص٩.

والجمهور في الواقع وفي الشعر رمز العشق للأرض والتواصل معهما ومع بشرها.

أما (حيزية) فهي الوجه الآخر لجفرا، وهي قصة امرأة مستوحاة من الموروث الجزائري يقول المناصرة: "إنني عاشق جرّب الذبح والمذبحة، هذا ما قلته في حيزية الجزائرية الفلسطينية"[١].

لقد رسم المناصرة لوحات رائعة للمرأة حين لوّن الحضارات الماضية بصبغتها، فهو يذكر التراث النسوي على أنه امتداد مساهمة للمرأة في الجمال، إذ يشير إلى "عادة النساء القديمة حين يرسلن شعورهن على أكتافهن في دائرة مغلقة ثم يأتي الفتيان الذين يرغبون في الزواج ويدورون حول الدائرة دون رؤية وجوه النساء المختبئة في كثافة شعورهن، لاختيار الزوجة، وما أن يمس شعرها حتى يكون ملزماً بالزواج منها"[٢] فهو يؤكد بهذا استمرار التاريخ، وأنه لا بد من التجادل مع حساسيته لأن الثقافة الشعبية لا تلغى، وإنما تتحول وتتطور.

وأخيراً يذكر المناصرة تواصل التاريخ والحضارة مع ربط التسمية بالمرأة في مهرجان (أم الغيث)، التي يعتبرها "ذات أصول وثنية كنعانية -وهو يعني بالوثنية هنا الشاعرية- وقد كتب عن مهرجان أم الغيث الشعبي -في فلسطين والأردن وسوريا ولبنان الذي يقام كواقعة شعبية عندما يحتجب المطر-، كتبها بعد كارثة ١٩٦٧م، حيث كانت تجربة موازية للواقعة الشعبية التي عاشها"[٣].

هنا تنتهي رحلة الشاعر التوظيفية الشعرية مع المرأة، فالتجربة الحياتية رافد مهم جداً من روافد التجربة الشعرية، لكن المهم أن الشاعر ذكر المرأة في شعره بواقعية تامة، مع بعض التحوير كما في قصة (حيزية) ومع بعض

---

[١] جمرة النص الشعري، ص٣٦٨.
[٢] المرجع السابق، ص٣٨٥
[٣] المرجع السابق، ص٣٦٨.

الابتكارات كما في (جفرا)، وبهذه الواقعية البعيدة عن التصنّع تتجلى قدرة المناصرة في التعامل مع المرأة التي هي حسب رؤيته إنسان فاعل، لا تقل فاعليتها عن الرجل، سواء كانت فلسطينية أو أردنية أو سورية أو لبنانية أو جزائرية فدولة كنعان عنده ممتدة امتداد التاريخ.

إن تعامل الشاعر مع المرأة، يعطي فكرة واحدة عنها كونها عاطفة وجسداً، لكن المناصرة سبر التاريخ ليستخلص رؤيته في المرأة، فكانت المرأة في رؤيته، تاريخاً وحضارة ووطناً

الباب الأول

المرأة في شعر المناصرة

- ***تمهيد***

لقد واكبت المرأة في فلسطين، مسيرة شقيقتها في الأردن وسورية ولبنان ومصر، بحكم مجاورة الأقطار المذكورة لفلسطين، ولكن وضع المرأة الفلسطينية المميز بعد الانتداب وتزايد الهجرة الصهيونية، ألقى على كاهلها عبئاً جديداً، تمثل في المشاركة في الثورة، وإن كان ذلك بوسائل محدودة في البداية.

وقد تأثر وضع المرأة الفلسطينية في المجتمع بعد حدوث نكبة ١٩٤٨م، وذلك نتيجة للمتغيرات الجديدة في بنية المجتمع العربي الفلسطيني بعد قيام الكيان الصهيوني على الجزء الأكبر من أرض فلسطين، واقتلاع غالبية الشعب الفلسطيني من أرضه وتشريده.

ونهضت المرأة الفلسطينية تلبي نداء الوطن، وقام الشعراء والأدباء بتحفيزها، والإشادة بدورها على كافة المستويات، فالشعراء؛ كإبراهيم طوقان وفدوى طوقان وإسعاف النشاشيبي، واسكندر الخوري ومحمود درويش وأبي سلمى وغيرهم كثير صرّحوا بالدور الحقيقي الذي قامت به المرأة الفلسطينية على جميع الأصعدة[١].

وبهذه النبرة يحطم الشاعر والمرأة جدار الصمت القاتل والقوقعة المنبوذة للمرأة في الواقع العربي كله، "فالمرأة كانت وما زالت مبعث وحي الشعراء، ومنهل قصائدهم وصورهم، حتى راحوا يصوغون تمثالها في غزلهم، منحوتة في أضلعهم وأحاسيسهم وأشواقهم ومنسوجة من خيوط تجاربهم معها"[٢].

---

[١] محمد شحادة عليان، الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني، دار الفكر، عمان، ١٩٨٧م، ص١٥٣– ص١٨٤.

[٢] رضا ديب عواضة، المرأة في شعر (عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني)، شركة رشا برس، بيروت، ١٩٩٩م، ص٧٤.

ويعدّ موضوع المرأة مورداً مهماً في الشعر عامـــة، لأنهـــا تمثـــل قيمـــة اجتماعية لا غنى عنها في الحياة، وهي بالنسبة للشاعر الفلسطيني مورد وموقف، فالإحساس بالمرأة لدى الشاعر الفلسطيني يجسده حبه المعنوي لمواقفها البطوليـــة التي تجلت نتيجة لما حلّ بالوطن قاطبة.

- **الفصل الأول:**

المرأة الحقيقية في شعر المناصرة

من خلال الاطّلاع على مسيرة المناصرة الحياتية، لم تُلحظ تلك النظرة العامة، التي تتجلى في الشعرية للمرأة، التي رآها غيره من الشعراء، فالمرأة عنده مقدسة قداسة الأرض، فهي ليست مجرد جسد للمتعة، أمّا ماهية نظرته في المرأة؟ وكيف تعامل معها؟ ووظّفها في شعره؟ هذه أسئلة تحاول الدراسة الإجابة عنها.

لقد تميّز المناصرة بتوظيف المرأة في شعره بشكل لافت، إذ لم تخل قصيدة من قصائده دون إشارة إليها، فهو لم يتحدث عنها بالشكل المعتاد في بعض الأشعار وإنما أبرز دورها.

تعددت دوافع المناصرة في استخلاص صورة المرأة من عدة منابع، إذ هو شاعر فلسطيني، منفي، عانى البعد عن وطنه، حُمّل مسؤولية الحياة منذ نعومة إظفاره، تنقل بين عدد كبير من الأماكن المتعددة الثقافات والعادات والتقاليد، فلا غرو أن يجعل من المرأة مادة لكلماته الشعرية.

لم يتنكر إنسان مرهف الحس كالمناصرة للمرأة، لأنه أعطاها القدر الأوفى لجهودها، من خلال مزج دورها في الحياة بماء الحياة التي تُمنح للمرضى، والهلكى، والمتعبين من الضنك، ليحيون بعد طول عناء.

إن المرأة في النص الشعري الفلسطيني الحديث تتخذ أبعاداً مغايرة، إذ إنها كانت ذا معنىً مميزٍ، لأنها امرأة تعيش تحت الانتداب والاحتلال، فقد ارتبط وجودها " بالعِرض ومفهومه في الأذهان مع ارتباط فكرته بالعمل الوطني، إذ ما معنى انتهاك العدو لعرض أسيرة أو مناضلة عنيدة من ربات الجمال وما أثر ذلك

عليها في المجتمع وفي الحياة؟"[1]. إن هذه القضية جعلت من المرأة الفلسطينية نموذجاً منفرداً.

لقد تعددت أدوار المرأة الفلسطينية بتعدد الصعوبات التي مرت بها -كما الوطن تماماً- لكن الذي أبرز هذا الدور للوجود، هو الشاعر الذي يرى بعينه ويحس في قلبه، معاناة هذه المرأة ووقوعها في مرارة الضعف الطبيعي، وقوة المواجهة لموقفها من العدو، الذي قتل زوجها وانتهك عرضها وشرد أبناءها.

فدور الأم فاعل حين تشارك أبناءها الهموم الجسام وتقف إلى جانبهم وقفة الأبطال لأن الأم الحقيقية في المحنة الفلسطينية تحديداً كان لها دور المشاركة الحقيقية وهو دور لا يُغفل يقول:

مَرمَرَتني، آهِ يا أُمي الوُعُود
وصَهيلُ الخطباء
حطَّمَتني سنةٌ بعدَ سنَة
لن نُصلي تحتَ قاعِ المِئذَنَة
قَبلَ أن تُقطَعَ هذي الألسِنَة[2]

يزفر الشاعر آهات ومرارات الوعود في العودة للوطن، ونفرت أذنه من أصوات الأبواق الناعقة فهو يشكو بثه وحزنه لأمه، ثم يحاورها بأنهم لن يتمكنوا من تحرير المئذنة قبل أن توقف مهازل الوعود، ولفظة (نصلي) يجمعها مع نفسه ومع الثوار، فهي تشاركهم أعمالهم، كذلك فإنها تشاركهم أسرارهم ورسائلهم التي يخفونها عن عين الرقيب وهم يتبادلونها يقول:

---

(1) حسني محمود، شعر المقاومة الفلسطينية (دوره وواقعه في المنفى)، ج٣، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، عمان، ص٤٠.

(2) الأعمال الشعرية، ص٥٩.

هل وَصَلَ المكتوبُ لأمي دونَ رَقَابَة
أمي هل تَصِلَ رسائلُها بعدَ هبوطِ النَّجم
وبعدَ هُبوبِ الريحِ الشَرقِيَةِ(1)

يتساءل الشاعر عن وصول الرسائل لأمه التي تقوم بإخفائها عن عين العدو، لتحفظ عنه الضرر والمكروه، فالمرأة عنده تتفاعل مع الحدث ولا تقف مكتوفة الأيدي. وهي "في مستوى ضخامة المهمات الملقاة على عاتقها، فهي مسلّحة بالنضج، والقدرة على الممارسة، فهي التاريخ الخصب والتراث الحضاري الممتد"(2) فها هو ينثر همومه على صدر أمه فيقول:

تَبدأُ الحربُ أو تَنتَهي
ستَظَلّينَ أُمي التي أرضَعَتني حَلِيبَ الشّقَاء
نَبقَى نُطَخطِخُ نَبقَى فُقَرَاء(3)

فهو يقرّ بقدرهما معاً؛ أم وابنها، وهذا شعور صادق من شاعر رضع حليب الوفاء، من أم مناضلة ذاقت ويلات الدمار والتشرد والضياع. ويتابع إعجاباً بالأم، التي ضربت بثباتها الجبلي أروع أمثلة الفداء، بل بالأسرة المستقرّة التي شتتها العدو الغاصب بقوله:

ولهذا أقسم بالطير الأخضر في صدري
بِأَبِي في البُستَانِ يُقَصقِصُ أَغصَانَ الدُرَّاق
وبِأُمّي تَنسِجُ أَشوَاقَاً لِلغَائِبِ عَن قَاعِ الدَّار

---

(1) الأعمال الشعرية، ص308.

(2) أمينة العدوان، المرأة في الأدب الأردني، الدراسات (المهرجان السنوي الثالث لرابطة الكتاب الأردنيين، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين)، عمان، 1980، ص80-82.

(3) الأعمال الشعرية، ص411.

أُقسمُ يا غَاليةَ العَينَينِ ويا طَاهِرَةَ الدقَّات
لن يَفلتَ قلبي لَن يَفلت قَلبي
حتى لَو صِرتُ رَمَاداً مرمياً في آخرِ عمري[1]

فالوفاء يتجلى بحفظ الود، الذي رضعه من الأم التي تغرّب عنها بنوها فبقيت تنسج شوقاً لهم، واستخدام الفعل المضارع مع الشوق المعنوي (تنسج أشواقاً)، دليل على العرفان بجميل الأم، المجاهدة، المكافحة، والصابرة في ذات الوقت، لذا يقسم الشاعر بعينيها، وبحبها الخالص، أنه لن يجعل قلبه المليء بحبها أن يذهب بعيداً حتى لو احترق فبات رماداً.

أما الجدة، فهي أصل لفروع ثابتة بثبات شجر السنديان، وأصيلة، أصالة الحضارات، وقد ذكر المناصرة أن جدته فاطمة وعماته؛ (آمنه وجليلة وفاطمة أيضاً)، كنّ ذوات دور هام في إثراء شعره، فلم يقِلّ دورهن عن دور الأم، يقول عن دور الجدة:

عندَ بابِ القُدسِ، ماتَت جَدّتي
وهيَ تَحكي لِشُجَيراتِ العِنَب
عن زَمَانٍ سَوفَ يَأتي
وعلى خَدّيهِ شاماتُ الغضب[2]

فقداسة الدور المعطى للجدة أنها ماتت وهي تحكي، وتروي التاريخ كما شاهدته وعاشته وترعرعت في ثنايا أحداثه، وهكذا قامت الجدة بدور فاعل لا يغفل بقصّ التاريخ على أبنائها وهي تحمّلهم مسؤولية الدفاع عن الوطن الغالي.

---

[1] الأعمال الشعرية، ص٤١١.

[2] المرجع السابق، ص٣٦.

أما لفظة الزوجة، فلم ترد عند المناصرة إلا مضافة إلى الأسرّة (**أسرّة زوجاتنا**) وهي جمع أيضاً وقد وردت في صورة تشخيصيه للبحر، لا للزوجة، يقول فيها: (**يتمدد البحر مازحاً إلى أسرّة زوجاتنا**)، وهو بهذا التشخيص يعطي قيمة للمكان خاصة (البحر الميت) -القريب من بلدته-، فهو يجعله رجل يغار منه الأزواج على زوجاتهم. فيقول:

نغارُ مِن مِزاجِهِ الصَّعب
(يا بحرُ يا ميِّت
يا بحرُ يا ثَقِيل)
نَقرأُ المَراثِي ونَكظُمُ خَوفَنَا
نحنُ الملغومِين بالحقدِ على قَاتِلِيه[1]

أما الإبنة، فلم ترد إلا في قصيدة واحدة قيلت بالطريقة الشعبية (اللهجة اللبنانية المحكية) يقول:

حكَم الزَمَان
لكِن هواكِن شَرِع
وما بِقدِر عَ مِنبَري إفتِي
حكَم الزَمَان وحكَم
صِرتِي مِتل بِنتِي
آه لَو كِنتِي[2]

فالشاعر يهوى المرأة، وهوى ابنة الوطن مشروع، والحقيقة أن هذا الهوى الوطني، لا يملك الشاعر إلا أن يتمناه هوىً شرعياً، فالبنت في الوطن كابنته وليت

---

[1] الأعمال اشعرية، ص٧٥٨.
[2] المرجع السابق، ص٨٩١.

كل بنات الوطن بنات له، وبهذا الإطراء يأتي على لفظة البنت، فيمكن موازاة هذه الأمنية بأمنية الشرعية لدخول وطنه والخروج منه بحريّة دون عوائق الاحتلال.

أما العمة فإن الشاعر ذكرها مرتين عنواناً لقصيدتين الأولى "عمتي آمنـــة" والثانية "دار عمتي جليلة" لكن أعطى العمة دور المرأة الفلسطينية الحقيقية التـي تحافظ على التاريخ والحضارة ببساطة الفلاحة يقول الشاعر:

عمّتي آمنه
أَشعلَت مَوقِدَ النَّارِ بِالغَارِ وَالرَّوثِ
والطَاقة الكَامنَة
شَمّرَت رِدنَها كَي تُجهِّزَ فَصلَ الرّبيع
في الصباحاتِ أبقَارُها سارحَة
في التِّلالِ المُحيطةِ بالقلبِ أو في البَقيع[1]

ذكر المناصرة مرة أخرى العمة دون إشارة لها في النص لكـــن تضـــمنها العنوان، يقول في قصيدة بعنوان "دار عمتي جليلة":

وفي ليلةٍ مِن دمٍ، حَدَثَ الاختِطَاف
جليلةُ بِنتُ الكُرومِ وأُختُ الرِّجال
خُطفت وهِي في هَودَجِ
كان خاطِفُها تابعاً
من تَابعةِ الاحتلال
أقامَ لَها عُرسَها الدَّمويّ وألقمَها فُستُقاً مِن ذَهَب
ولكنّها
هَيّأت مَوتَ جَلاّدَها
حينَ حاولَ لَمسَ قُطوفِ العِنَب[2]

---

[1] الأعمال الشعرية، ص٦٩٣.
[2] المرجع السابق، ص٦٩٠.

الهدف الأساسي من ذكر العمة هنا، ذكر قصص حقيقية بآلية سردية شعرية ممتعة، لإحقاق وإبراز دور المرأة التي تموت، دون أن ينال العدو منها ولو شعرة واحدة، ليكشف عن إحساسه بالعمة، التي خُطفت وإن كان خطفها يمثل خطف الوطن، ولذلك هبّت تدافع عنه.

كذلك أورد المناصرة بنات العم ليؤكد على حقيقة العلاقة بين أبناء العشيرة العربية والوطنية الواحدة كما يشير إلى الوحدة التاريخية والحضارية العربية الممتدة يقول:

هُنّ بناتُ عمّي أمَازيغيّات
حَمَلنَ التُفّاحَ في أطباقِ السماواتِ السَّبع
هُنَّ بناتُ عمّي النوبيّات
يتَنَاثَرُ النَّرجِسُ في أنحَائِهِنّ الدَمَويّة
هُنّ بَنَاتُ عمّي صَحرَاويّات
يُرعبنَ الواحاتِ والرَمَلَ والسُيوفَ والأغاني
هُنّ بناتُ عمّي خَليجيّات
في قاعِ بحرِ اللّؤلؤ يصِدنَ قلائدَ التّعَب
هُنّ بناتُ عمّي مُؤَابيّات(١)

وهكذا جسّد الوحدة العربية منذ الأزل عن طريق المرأة.

وأخيراً فإن المناصرة يرى في المرأة أماً وجدة وأختاً وابنة وعمة وابنة عم شقيقة لروحه فهو يكرمها ويعطيها منزلة التكريم في شعره حين يخاطبها بشقيقة روحه فيقول:

شَقيقةُ روحي

---

(١) الأعمال الشعرية، ص٧٨٥.

أريحي
أريحي
وجُوحِي
على وَجَعِ الاختِراق كي أوضّحَ مَاذا جَرَى في السّياق
بعدَ عِشرينَ حَولاً من الدّمعِ
قابَلتُها صُدفة[1]

وكان للمرأة الحبيبة، حضور فاعل في شعر المناصـرة، الـذي يـرى أن الحب، يساهم في ولادة القصيدة، وإذا كان قد عبّر عن الحب فإنه جعلـه مقترنـاً بأبعاد وطنية وحضارية. وهكذا لم يصرّح المناصرة عن أي حب لافت في حياته فقد عاش همّ القضية الفلسطينية منذ نعومة إظفاره، والواضح أن الهـمّ الـوطني، يصبح حباً يملأ قلب الإنسان، فلا يعود للحب -بمفهومه المعروف بين الشعراء-، حيزٌ يذكر. ولقد صنفت أمينة العدوان المناصرة، في مقال لها عن الأدب الأردني المعاصر، ضمن تيار، التزم بتصوير مضامين واقعية واجتماعية، كانت قضـيته الأساسية متمثلة بنكبة الثمانية وأربعين، مع أمين شـنار وعبـد الـرحيم عمـر وغيرهم، حيث وصفت قصائدهم بالابتعاد عن الذاتية، والرومانسـية، والاكتفـاء بالبكاء على الوطن، مع التركيز على الرموز الجزئية حيث استخدموا المرأة فـي أغلب إنتاجهم كرموز للوطن المفقود[2].

يظهر في استخدامات المناصرة المتعددة للشعر في المرأة، موازاتـه لقيمتهـا العملية أكثر من القيمة المعنوية، وهذا ما يعطي قيمة أكبر للعمـل الشـعري فـي المرأة، فالقيمة أزلية، سواء أكانت امرأة حقيقية، أم امرأة تاريخية، أم رمزيـة، أم تراثية، فهي بكل الأحوال موجودة، في عالم الماديات والمحسوسات، وهذا لم يمنع

---

(1) الأعمال الشعرية، ص٨٢٩.

(2) المرأة في الأدب الأردني، ص١.

المناصرة أبداً، من إبراز القيم المعنوية عند المرأة، التي تحمل صفات معنوية، ودلالات كثيرة، أكثر من الصفات الحسية.

ذكر المناصرة قصة حقيقية صوّر فيها المرأة، وذلك في نصه عن (أم علي النصراوية)؛ تلك التي قال عنها إنها رقصت أربع ساعات متوالية، حتى أبكت حشد الشباب الذي بدأ يصفق وانتهى بالبكاء، تلك المرأة التي عبرت الحدود لتتواصل مع أبنائها، التي ما أنجبت سوى أحدهم، لكنهم حين طلبوا إليها الغناء الشعبي الفلسطيني أخذت تغني، وترقص ثم اشتدت وطأة الرقص لديها، حتى أصبحت دون وعي تذكر قصصاً في المواويل، مما أحيا في داخل كل واحد من الحضور، هالة من الحزن الدفين، يقول المناصرة في هذه الحادثة الحقيقية في قصيدة (كيف رقصت أم علي النصراوية؟؟):

غالباً ما يشدُّهمُ الوَجدُ حينَ تَكُونينَ صَوتَ الرّنين
العَميقِ العَتيقِ الذي في الجُذُور
رَجعُ صَوتُكِ مِثلُ الأَغاني العَتيقةِ مثلُ نَبيذِ التّلال
غالباً ما تكُونينَ مثلَ المَطَاريدِ عندَ أعالي الجِبال
يَجيئُون مثلَ الرّحيلِ ولكنّهم يفرحُون قَليلاً
قليلاً، قليلاً ويشتدُّ رقصُك
لا تفتحي الجرحَ أو تُغلقيه
ثمّ يشتَدّ رقصُك يبكون، لكنّهم في المَسَاء
يُنادُون: هيه يامْ علي
ليش مَتغَنّينا
عندما نَنحنِي، سوفَ تَبكينَنَا في النُّصوص
آه، يَشتَدّ رقصُك دون الإجابَةِ يَنغُلُ قلبُك
بين مروجِ الكلام[1]

---

[1] الأعمال الشعرية، ص٣٩١.

ويستمر الشاعر في تصوير المشهد، تصويراً سينمائياً، بأسلوب مشوّق، إذ يقول:

عندما يَنحنَي جِذعُنا مثلُ داليةٍ في الخَليل
سوفَ تَبكِينَنا بالكلامِ الجَليل
ثم ناديت: هِيه يام علي
ليش ماتغَنينا[1]

فالغناء الذي أبكى الرجال؛ الذين تأثروا كثيراً بما غنّته أم علي، لم يخلّص الشاعر من ذكر كنعان الذي جعله محوراً مهماً من محاور نصوصه الشعرية، لأنه أصل في التضحية الوطنية، والبناء الحضاري. إذ يقول:

كنعانُ العريس، حنّوه بالدّما
ليش يَم علَي ما تحنّينا
حبيبي مسَجًى أمامي
صوتُه فضةٌ وله طلعةٌ مثلُ بدرِ التّمام[2]

إذن فهذه المرأة تقص قصة حقيقية، ربما كانت قصة ابنها أو زوجها أو قريبها أو ابن بلدتها، فهو عريس استشهد ليلة عرسه، حيث جرت العادات أن يحنّى العريس في هذه الليلة السعيدة، لكن لم يتم الحناء لعريس بل تم لشهيد فهو مسجّى أمامها، يكلمها برنين أصيل.

لقد استطاع المناصرة أن ينقل صورة وقعت له حقيقة أثناء مُقامه في لبنان، فهذه المرأة قد روت ما شاهدته وعاشته، وهذه الحادثة تكررت كثيراً فيما بعد، فكثيراً ما حدث أن يستشهد العريس ليلة زفافه.

وأخيراً يقول:

---

[1] الأعمال الشعرية، ص٣٩١.
[2] المرجع السابق، ص٧٣.

حَبَسنَا الدموعَ وقُلنا: يجيءُ الزمانُ الجَميل
وتَبقينَ يا أمّ سعد، وتَبقين يا نجمةً في الضبّاب
تَظلّين مغروزةً في تراب النُّجوع[1]

هكذا أتى المناصرة على عدد من النساء، اللاتي كان لهن الأثر الكبير في حياته بدءاً من أمه التي أرضعته حليب الحب، وعمّاته الطيبات الأصيلات، وزوجته التي ألهمته معاني الصمود في بلدان الغربة.

أما الأسماء العديدة للنساء القليلة الورود في شعر المناصرة، فإنما تشكل نوعاً من المصادفة الاسمية فمن هذه الأسماء: رباب، وسوزان، وفروتا، وأماندا، وبثينة، وفيروز، ودادا. يقول:

(قائلاً لِربابَ قابليني الخَميس قابليني الخَميس)[2]

ورباب هنا اسم لا أكثر، يحمل دلالة الواقع الشبابي المعاش في الغربة حيث يتركز الحب على ابنة الوطن حيث يرى الرجل فيها كل امرأة قريبة منه وتخصه.

(سوزانُ البيضاءُ مثلُ حصى الشاطئِ عيناها زرقاءُ كالبَحرِ الدافئ)[3]

هنا استخدم الشاعر الاسم، ليدلّ على صفة للمرأة الجميلة، ليتذكر جمال وطنه، ببحره الأبيض (المتوسط)، وبزرقته، التي أعطاها صفة الدفء، وهو دفء معنوي يشتاقه البعيد عن وطنه. وهي معادل موضوعي لدليلة.

(فروتا طفلةٌ تَنمو كمَا أنمُو معَ الأيامِ لِنَبني عُشّنا الأَخضَر)[4]

أما فروتا فهي اسم لطائر جميل، أعطاه للمرأة التي يسترجعها من ذاكرة الطفولة، إذ كان يتمنى أن يكبرا معاً ويبنيا عش الزوجية، على أساس من الراحة والطمأنينة الوطنية الهانئة. ثم يقول:

(ناديتُها أمَاندا بشَعرِها الطويل)[5]

---

[1] الأعمال الشعرية، ص٢٦٧.
[2] المرجع السابق، ص٣٩١.
[3] المرجع السابق، ص٢٩٣.
[4] المرجع السابق، ص١٨٣.
[5] المرجع السابق، ص٨٧.

وأماندا بشعرها الطويل مطلع أغنية لمغني تشيلي، فالشاعر يستحضر ثقافته ليدلل على جمال المرأة دون أن تكون له أبعادٌ لوصف الجمال الحسي ثم ينتقل إلى الجمال الروحي فيقول:

(ماذا ينفعُني إن كَان القبرُ قبرُ بثينةَ في صَحراءِ الرُوح)[١]

هنا دلالة عظيمة للمخزون الموروث، والمحفوظ في الذاكرة من قصة حب لشاعر عربي قديم مات ومحبوبته منذ أمد، أعطى الشاعر ذاكرة استرجاعية ليستحضر الحب الروحي فجعل قبر المحبوبة في صحراء الروح العطشى للحب أصلاً، وإن كان مدفوناً. ثم يقول:

(لا تندهي فيروزُ إنّ الليلَ في هذي الفُصولُ يطولُ يصبحُ كَالردى)[٢]

وفيروز فتاة الواقع، ويمكن أن تكون (فيروز) الفنانة الشهيرة التي غنّت للفصول الأربعة، فالشاعر يستحضرها ويحاورها، إذ طول الفصول مع محنة النفي، تجعل الفصل من السنة أطول، حتى يصبح سكّيناً على الحلق جارحاً. ثم يذكر (دادا) فيقول:

(رأيتُك في الحُلم، مَن أنتِ دادا التي هَجَرتني إلى الرقصِ في الغابِ عاريةً، نهدُها يزأر)[٣]

إن الشاعر من خلال دلالة الاسم (دادا)، الدال على مرحلة الطفولة الأولى، ثم هجرة المحبوبة عارية إلى الغابة، ثم الإشارة إلى بلوغ هذه الفتاة بدلالة، (نهدها يزأر) يحاول أن يوصل شعور الغربة، التي رافقته منذ نعومة إظفاره مع المحبوبة.

هذه الأسماء الكثيرة غير مكررة إلا ماكان منها قصيدة كاملة مثل (فروتا طائر أخضر)، و(دادا ترقص على ضفة النهر)، لكن هناك أسماء للمرأة جاءت مع (مريم) وهي (دليلة) الغزية لشمشون[٤] و(حلوة زيدان) و(سارا) يقول الشاعر:

---

(١) الأعمال اشعرية، ص٢١٩.
(٢) المرجع السابق، ص١٩٢.
(٣) المرجع السابق، ص٢٥١.
(4) مقابلة مع المناصرة، سبت ٢٦/ ١١/ ٢٠٠٥م.

ثم أوزّع لَونينِ لكلّ امرأةٍ كَنعَانيّة
مريم ثم دليلة تتلوها حلوة زيدان
وأخُصكِ يا سارا بقناديلِ الرّيحَان
للأَسبابِ الجهويّة
أهديك قُطوفَ مديحٍ من شوقٍ وتباريح[1]

لقد كانت الأسماء تحمل دلالات ذات ارتباط بالواقع المعاش مثل فيروز وسوزان، وهناك أسماء يمكن أن تحمل إشارات تراثية؛ مثل رباب وبثينة، أما دادا وفروتا فهي أسماء تحمل دلالات أكثر امتداداً، لأنها أسماء ذات أبعاد مدنية وحضارية.

وإذا كان الشاعر قد صادف عدداً كبيراً من النساء أثناء تنقله في البلدان الكثيرة، فإنه لم يعمد في كثير من الأحيان إلى الوصف الحسي للمرأة، وإنما لجأ إلى أن يجعلها مشاركة له في همه وقضيته، بغض النظر عن هوية المرأة وانتمائها. لقد تجلت صورة المرأة في شعر المناصرة من خلال البيئة التي ترعرع فيها -كما مر- فالمرأة جسّدت لديه حياته التي نشأ فيها وظل وفياً لعظمة المرأة التي جسّدت لديه واقعاً أكبر بتنقله إلى أكثر من بلد ومروره وإقامته في أكثر من مدينة.

كما تناول المناصرة الجمال المعنوي على قلته، فالخجل صفة محببة للمرأة والحياء والوقار حتى القدسية أعطاها المناصرة للمرأة يقول:

(مَرَّت كفَّاها فَوقَ ضَفائرِها في خَجَلٍ سرّي)[2]

وهذه الحركات الأنثوية أكثر ما تلفت الشاعر صاحب الحساسية المتدفقة والدقة في التعبير. إذ يعبّر عنها بالخفر وتغزل بجماله إذ يقول::

(غمّازةٌ في الخدِّ والخَفَرِ الجَميل)[3]

---

(1) الأعمال اشعرية، ص٧٣٨.
(2) المرجع السابق، ص١١٢.
(3) المرجع السابق، ص٦١٩.

وهذه الجمالية التي تمزج بين الجمال المادي بوصف الغماز، والجمال المعنوي في الحياء، لتنبئ عن لوحة فنية لامرأة ذات جمال لشدة حيائها. ثم يعمّم دور النساء كلهن إذ يقول:

(النّساءُ الوقوراتُ، النّسَاءُ القدّيسَات،
النّسَاءُ المليئاتُ بالخُضوعِ الجلِيلِ في الصَّباحَات)[1]

هكذا استخدم المناصرة صور الجمال المعنوي مع المرأة والتي رمز في الكثير الكثير في حديثه عنها بالوطن. لقد استطاع المناصرة أن يجعل من المرأة فكرة ذات قيمة عملية في الشعر الوطني، فإذا جسدت المرأة بجسدها وزينتها فكرة الوطن الجميل بطبيعته الغناء بمختلف ألوانها الخلابة وأشكالها البديعة، فقد رأى المناصرة أن المظهر الخارجي للمرأة فطرة وطبيعة لا يمكن إغفالها لذا لم ينس ذكر مظاهر الزينة التي تتحلى بها المرأة في الوطن فيقول:

(لِخَواتمِها الأنتِيكا
لِصَليبِك لِحَواشِي النّهر
لِلخَرَزَة الزّرقَاء)[2]

فالخواتم الأنتيكا والصليب من مظاهر الزينة وفي التراث الخرزة الزرقاء، جزء من الخرافة توضع لرد العين والحسد.

كذلك استخدم المناصرة القلادة والسلسال والكعب يقول:

(في صَدرِها قِلادةُ مِن عَاج)[3]
(سِلسَالُ صُدَيرِك رَوَّعَني)[4]
(ياذاتَ الكَعبِ الأَسوَد...)[5]

---

(1) الأعمال اشعرية، ص٧٨١.
(2) المرجع السابق، ص٤٩٠.
(3) المرجع السابق، ص٢٢١.
(4) المرجع السابق، ص٩٤.
(5) المرجع السابق، ص٣٣٢.

فالوطن يحمل في طياته كل هذا الجمال والروعة والإبداع وكذلك المــرأة، غير أن اللافت أن المرأة تجسد الضعف، ووجوب الحماية من الرجل لذا فقد رفع المناصرة من شأنها إذ جسدها بالوطن، الذي يدفع أبناءه لحمايته بعد أن يترعرعوا في حضنه الدافئ. وهو بذلك يعزّز ويكمل دور الرجل الذي لم يتوان للحظة فـــي الدفاع عن تاريخه وحضارته ومستقبله إذ كما يقــال: **(حمايـــة الأرض كحمايـــة العرض)**.

هذه اللمسات البسيطة التي دغمها المناصرة ضمن حديثه عـــن المـــرأة لا تحمل عدم تطرّقه إلى جسد المرأة، أنه غير مدرك لقيمة الجمال بل على العكـــس، فقد وفّق المناصرة في الوصف الحسي والمعنوي للمرأة وأبرز دورها هي ذاتهـــا وبنفسها، في إظهار زينتها على سبيل التعمّق في عالمها الداخلي، الواقعي، بدلالـــة التركيز على البيئة الشعبية، التي عاشها وهذا الاستخدام ذو قيمة فـــي التعـــايش، وتظهر قدرة فائقة على الاسترجاع.

• *الفصل الثاني*

المرأة الرمز عند المناصرة

ليس عجباً أن يرتكز المناصرة _الشاعر الفلسطيني، الذي عانى النفي والبعد_ على استخدام الرمز في ما يقرره من حقائق واقعية، لامست وجدانه، ففجرت ملكاته الشعرية، إلاّ أن دوران الشاعر في دائرة المرأة –وهو ليس بشاعر للمرأة– يثير حفيظة التمركز حول رمز ما، مع ما لا يخفى من أهمية الدور الذي تثيره المرأة في حياة الرجل عامة والشاعر خاصة.

الرمز هو "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصوداً أيضاً، وهو من الوسائل الفنية المهمة في الشعر، إذ يعمد الشاعر إلى الإيحاء والتلميح، بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح"[(1)]. وهو عادة ما يتيح لنا التأمل بما وراء النص، وقد اعتمد الشعراء على الرمز هروباً من التصريح بالحقائق في ظروف صعبة، أو ربما لقضية نفسية أو شخصية.

أما المناصرة فقد اعتمد شعره بشكل كبير على الرمز، خاصة في الحديث عن المرأة، إذ جاء استخدامه للمرأة الرمز أكثر ملاءمة مع الشعر الوطني، والهدف المنشود، والرسالة التي يريد أن يوصلها لجماهيره العربية، وحتى العالمية، فالرمز يساعد الشاعر على إعادة خلق أفكاره وعواطفه، وتقديمها بقالب التحوير، ثم التنوير، إذ يحوّر المعنى بإبعاده عن الذهن ثم يأتي بقرائن ليثبته من جديد، تلك القرائن التي تنوّر له الوصول للمرموز له، فيتجلى المعنى في الذهن بأفضل ما يكون.

لقد اتخذ المناصرة من المرأة وسيلة لتحقيق أهداف بعيدة عن العلاقة الطبيعية فجعلها بديلاً عن الوطن، وأسقط عليها عواطفه ومشاعره، فالمرأة عنده

---

(1) صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥ دراسة نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٧٩م، ص١٠٩.

محملـــة بـــدلالات إشــــارية، ورمــــزية، تبــــرز الإيحاءات الوطنية، والتاريخية، والحـــضارية، فالمناصـــرة ابن قضية، يريد أن يجعل المرأة أداة فنية يستطيع من خلالهـــا أن يعبّر عن رؤيته، ومعاناته لفقده وطنه، فهو يحدث "التصاقاً بين المرأة والوطن والحضارة الفلسطينية حيث يقيم جدلية متناغمة بينهما"[1] ليس على سبيل اســتعارة الأسماء، فهو يرمز في الغالب للأم والجدة بالوطن والتاريخ والحضارة، يقول:

سأعَاتِبُكِ كثيراً يا أمي.... بيروتُ مَفَازَة.
سأعاتِبُكِ كثيراً يا أمي قالَ الزَّعتر:
تَرمِينَ حبيبَكِ في البَحرِ الأَسوَد والميّت والأحمر.
ثم تقولين :اسبَح في البحرِ الأسود والميت
وتَمَختَر.
سأعَاتِبُكِ كثيراً يا أمي[2].

واضـــح أن الــشاعر رمـــز للأم بالمدينة، حيث جاء بلفظة (بيروت) كما اســـتخدم المجـــاز في قولـــه؛ (قال الزعتر)، لكن يمكن للأرض أن تخاطب أهلها وعـــشّاقها في عرف الشعراء، حيث يمثل الزعتر الوطن أيضاً. ولا يمكن لأم أن ترمـــي ابـــنها فـــي البحر لكن المدينة هي التي دفعت بأبنائها للموت. ثم لا يلبث الـــشاعر فـــي موضـــع آخر يؤكد رؤيته تجاه المرأة الأم، حين يأتي بالأب كرمز للحـــضارة التـــي دخلت المدينة، ويرمز للحضارة بالأب، وللوطن بالأم، ثم يحدث مداخلـــة بين الرمزين بآلية سردية تؤدي للمزاوجة بين الأب والأم، ثم يقلب مفهوم الاندماج حين يدخل هو لينظر من ثقب الباب وهو بهذه المداخلة الغريبة يجعل من نفـــسه رمـــزاً لأبناء الوطن الذين لا يملكون بُعد نظر عكسي –أي للماضي وليس للمستقبل– فيقول:

---

(1) هاشم مناعي، القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية، ص١٨٣.
(2) الأعمال الشعرية، ص٣٢٤.

لأبي شاربٌ أسود تَعشقُه النّساء
لذا سقَطَت أُمّي تَحتَ قَدَمَيهِ مِن أولِ الأُغنية
كنتُ أَنظُر إليهِما ليلةَ العُرسِ من ثُقبِ الباب
حينَ فَقدَت أُمّي عفافَها لأولِ مَرّة[1]

ثم يعطي المناصرة بعداً حزيناً للأم التي يرمز لها بالوطن بمأساته المتجذّرة إذ يقول:

تَفُك أُمّي ضفائرَها مثلَ كلِّ الكنعانيّات
في أولِ إبريل
تلبسُ ثوبَها الرماديّ في الثّاني مِن تِشرين الثّاني وَمُنتَصفِ أيّارَ
تَبحَثُ هذه الأيّامُ عَن لونٍ أشدُّ حلكة
للشّهرِ الذي يليه[2]

ففي الربيع يتزين الوطن، لكن وطن المناصرة يستعد للحداد في ذكرى احتلاله في منتصف أيار، ومن ثم في حزيران، تلك التواريخ الممزوجة بالألم والضيق، على ضياع تلك الأم وجمالها الرباني في ربيعها. ثم يقول:

رسولٌ أنَا وأنتِ جثّةٌ مَطويّة
لكنّك أُمّي، أُمّي
مَهمَا تَعاقَبَت عَواملُ التَّعرِية[3]

فالأرض قد احتُلّت وبدأ الأبناء ينظرون إلى عوامل التغيير التي قام بها العدو المحتل فهل يتغير شيء عن كون الوطن وطناً أو كون الأم أماً، لا؛ فالحقيقة لا تخفيها عوامل التعرية. والوطن يبقى وطناً لأنه مغروس في الوجدان يقول:

---

(1) الأعمال اشعرية، ص٢١٠.
(2) المرجع السابق، ص٢٠٩.
(3) المرجع السابق، ص٥١٤.

كانَ عُرسٌ بِقانا الجَليل وفاطمةُ الآن
تَفتَحُ بابَ التَطوُّع
حِنّاؤُها وخَلاخيلُها والعُطُور
وتُقسِمُ أن لا تَكُونَ نَؤومَ الضُحى
إنّها تُقسِمُ الآن أن يَفرَحَ الشّجَرُ السَّمهَريّ
وفاطمةُ الآن قصَّت جَدائلَها
أقسَمَت أن تَكُونَ
نجمةً للصَّحاري وبُوصلةَ التّائِهين(١)

لقد اعتبر الدكتور سمير استيتية أن فاطمة هنا هي "فاطمة امرئ القيس لا غيرها؛ لأنها الموصوفة بأنها نؤوم الضحى في معلقة امرئ القيس"(٢) غير أنه ليس من البعيد استخدام المناصرة للتناص في هذا المقام، ففاطمة جدة المناصرة الحقيقية، وهي إن كانت فاطمة امرئ القيس، فإنها هنا رمز لتاريخ المرأة العربية، التي دفعت الرجل بقوة، للدفاع عن حقه وعدم التسليم بضياعه. فالتاريخ الفلسطيني الذي يحمل في طياته (المجدولة) آلام شعب، ومعاناة أمة، يعيش على أمل أن يتوافد عبر تاريخه متطوعون، يكونون نجوماً للصحراء، وبوصلة للتائهين.

أخيراً استخدم المناصرة الصور الرمزية للمرأة عندما جعلها معادلاً للمدينة، وقد احتلت بيروت مكاناً أساسياً في شعره، إذ صرّح بحبها وجعلها أنثى يتحدث إليها فيقول:

مُهرةٌ سَمحَةٌ لا تَصُدُّ الحَبيب
ولها قُبلَةُ الذّوبَان
احتراقُ الفَراشَةِ وَسطَ اللّهيب

---

(١) الأعمال الشعرية، ص٣٦٦.

(٢) سمير استيتية، منازل الرؤية (منهج تكاملي في قراءة النص)، دار وائل للنشر، ٢٠٠٣م، ص٢٩٣.

ولَهَا بَسمةُ الأُقحُوان
لها عضّةُ مثلَ ذيب
ولَها حينَ تَسهَرُ صوتٌ حَنُون
كانَ ذَلكَ في ليلِ بَيرُوت قَبلَ الرّحِيل[1]

ولذلك صوّر الشاعر المرأة على أنها رمز لمدينة عريقة كبيروت، والتعبيرات الشعرية الجذابة، توصف بها أجمل فتاة، فالبسمة، والعضّة، والاحتراق الذي وسط اللهيب، والصوت الشجي، كل ذلك موجود لدى أكثر من واحدة ارتادت ليالي بيروت قبل الرحيل، إذ تركت انطباعات المدينة أعذب ذكرى حتى اسمها (بيروت) فيه أنوثة. ثم لا يلبث أن يجسد بيروت في امرأة حين يقول:

إنّهُم يَزرَعُونَ الجرَادَ وبيروتُ ليسَت لنا
إنّها للجُنود يَهُزّونَ أردَافَها
للوَزِيرِ المُفَوّضِ يَعقدُ مُؤتَمَراً صُحَفياً يُردّدُ ما علّمُوه
وتَلتقطُ السيّداتُ الرُدود
معاً يا حَبيبةَ قَلبي
نَظَلُّ
وإن وَضَعُوا النّارَ بيني وبَينَكِ
نَبقَى مَعاً
تَزرَعِينَ القَنابِلَ ضدّ الرّدَاءةِ
نَحنُ نُقَاتِلُ ضدّ الحُدود[2]

---

(1) الأعمال الشعرية، ص٨٣٤.
(2) المرجع السابق، ص٣١٥.

كانت بيروت متجسدة لدى المناصرة بجسد امرأة يهــز الجنــود أردافهــا، وتتضامن معها النساء من بنات جنسها ويبقى الشاعر يحبها حتى ولو أُبعد عنهــا، ذلك أنهم جميعاً يقاتلون ضد الحدود بين الدول العربية التي تمثل جسداً واحداً.

تعامل الشعراء المحدثون مع المدينة والرمز بشــكل لافــت، وقــد قامــت الدراسات العديدة لبيان حقيقة الفلسفة الرمزية، خاصة حين يرمز لها بالمرأة، فقــد شكلت المدينة من الناحية النفسية حقيقة تعامل الشاعر مع المرأة، كما العكس فــي ذلك تماماً.

لم يكن استخدام المناصرة للرمز عبثــاً، ولا مــن بــاب الجماليــات الشــعرية، والمحسنات اللفظية، إنما كان ذا دلالات نفسية، ورؤية بعيدة الغور، فهــو شــاعر كنعاني، يعطي المرأة رمز الوطن، ويعطي الوطن رمز المرأة بفلســفة يخطهــا، ليؤكد مسيرته التاريخية للأجيال اللاحقة، فهو يصرّ على الرمز التراثي، والرمــز الحضاري، والرمز الديني، وغيره، لتصبح دلالة المرأة واضحة للناظر فهي ترمز لديه لكل ما يرفع الشأن، ويعلي المقام فيسمو بها عن الرمــز المــألوف للمــرأة، والذي يحمل دلالة الحب والحنان والرأفة والرحمة، وهو إن لم يغفل هذه المعــاني التي باتت لصيقة بها، فقد أضاف في شعره كونها طاقة ربانيــة، ممتــدة امتــداد الحضارة، ضالعة ضلوع التاريخ.

لقد جعل المناصرة من المرأة رمزاً لكل وطني مقدس، مع تركيز واضح على رمزيتها فكان في ديوانه امرأة مركزية تمحورت أفكاره الاجتماعية والسياسية، والثقافية الكثيرة حولها، يمكن حصرها بأسماء ثلاث هي: **جفرا ومريم وحيزية.**

• أولاً: جفرا

جفر، يجفر، جفراً: ولد الشاة، وأجفار وجفار: العظيم من أولاد الشاة، والجفر من أولاد الشاء، ما عظم واستكرش أو بلغ أربعة أشهر(١).

وقيل في معنى جفرا: "الشيء إذا اتسع، أو البئر الواسع، العميق، أو الأرض المستديرة الواسعة"(٢).

كذلك فالجفرا "لون متطور من أغاني الدبكة التي كانت تؤدى لدى بعض القبائل العربية فقد ورد في كتاب سيرة بني هلال أن أفراد القبيلة التي كانوا يشتركون في أداء الرقصات الشعبية مرافقة ذلك ببعض الأغاني التي عرف منها الجفرا وظريف الطول"(٣)

وجفرا هي المجموعة الشعرية الخامسة للمناصرة حسب ورودها في أعماله الشعرية، جاء بمعانٍ متجددة متجاوزة معنى اللفظة؛ أي الفتاة الصغيرة السن(٤).

لقد استمد المناصرة جفرا من الموروث الشعبي، حيث كان يحفظ أغنية "جفرا ويا ها الربع"منذ صغره، وقد استخدم هذه اللفظة الشعبية في قصيدته "غزال زراعي" عام ١٩٦١م، قبل أن تعود له في ١٩٧٥م، لينظم الديوان باسم الجفرا

(١) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، مادة جفر.
(٢) امرؤ القيس الكنعاني، ص٣٩٠.
(٣) عز الدين المناصرة، الجفرا والمحاورات، دار الكرمل، عمان، ص١٣.
(٤) جمرة النص الشعري، ص٣٨١.
(٥) انظر: جلال الدين التميمي، تجليات جفرا في عز الدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد ١٥، ٢٠٠١م.

حيث يعتبر المناصرة ذا "علاقة شخصية مع جفرا"[1] فقام بهواياته البحثية عن أصول الجفرا التي كان "يحفظها وهو في الرابعة من عمره"[2]، حتى اكتشف المؤلف الأصلي للأغنية الشعبية، وهو أحمد عزيز علي حسن، من أهالي قرية الكويكات، التقاه الشاعر في مخيم عين الحلوة، وذكر له أنه هو أول من ألف كتاب عن الجفرا، وكان عمره ٢٥سنة، إذ ذكر أنه رآها في المنام فنظم فيها شعراً[3].

تابع المناصرة محاوراته مع جماعة من أهل قرية "أحمد عزيز"، ذكروا له أنه كان متزوجاً بامرأة وطلقها في نفس العام الذي تزوج فيها؛ فندم على ذلك وصار "يغني للجفرا يعني مرته القديمة"[4] وكان أول ما غنى:

جفرَا ويَاهَا الرّبع ريتك تِقرَبِيني
تِدعَسِي على قَبرِي تِطلَع ميرَمِيَّة[5]

إذن فـ"جفرا هي عشق الشاعر الأبدي الذي دفع له عمره عذابات لا تنتهي يقول: أعرفها، بل أنا الوحيد الذي يعرفها ولا يعرفها"[6]. فهي الأرض، وهي الحبيبة، وهي الثورة وهي الطلقة وهي الزمن المر، لذلك كتب المناصرة قصائد (جفرا) في الستينيات وطوّرها في السبعينيات، يقول المناصرة:
جَفرَا الوَطنُ المَسبِي، الزَّهرَةُ والطَّلقَةُ والعَاصِفَةُ الحَمرَاء[6]

وهذه أول الطريق في استخدام المناصرة لدلالة الرمز في جفرا، فهي وطن، لكنه مسبي، وهي الطلقة، والعاصفة الحمراء، رغم أنها زهرة. ثم يقترب

---

[1] جمرة النص الشعري، ص٨.
[2] المرجع السابق، ص١١.
[3] المرجع السابق، ص٢٤.
[4] الجفرا والمحاورات، ص٢٨.
[5] المرجع السابق، ص٢٨.
[6] جمرة النص الشعري، ص٥٥٩.
[6] الأعمال اشعرية، ص٣٧٧.

الشاعر من جفرا المرأة، عن طريق الادعاء بأنها تتبعه مثل ظله، لكن هذا الاتّباع هو اتّباع الحنو على هذا الجريح، يقول:

كان ظلّي جَرِيحاً، وَجَفرَا تُلاحِقُني رُغمَ أنّي وَحيد وَجَفرَا
تُرَاوِدُ دانوبكم، تَشتَهي أن تَرى بارقاً في الخَليل[(١)]

إنها قيمة عالية، لا يملّكها الشاعر لإنسان، فهي لديه تقابل شيئاً غير عادي شبيه بالأسطورة التي تتجاوز كل الماديات، وتبلغ عنده درجة القدسية. فلفظة (ظلي جريح) دلالة على المجاز والرمزية، ولكنه زجّ (جفرا) وهي تلاحقه وعادة يقولون يلاحقه مثل ظله، فجفرا هي ظله وهذا الظل جريح، تلاحقه وهي تشتهي أن ترى بارقة أمل في الخليل، وطريقاً كدانوب الآخرين. ثم يستفيد من تعاطف جفرا معه فيبثها قهر المنفى فيقول:

المَنفَى خَشَبٌ وَمَسامِير
المَنفَى يا جَفرَا قَبرٌ مَفتُوحٌ يَنغلُ فِيهِ الدُود[(٢)]

إن استحضار المنفى، يعطي المنفيين مسؤولية إبقاء جفرا في عيونهم، وخيالاتهم حتى الموت؛ إذ المنفى يغرّر ويأخذ المرء إلى عالم من المدنية، فينسى المرء تلك القرية البعيدة النائية رغم خضرتها، فيعطي المناصرة صورة قبيحة، منفّرة للمنفى، فهو خشب ومسامير؛ بل هو قبر ينغل فيه الدود. فهو يخاطبها بصوت حزين مليء بأنين التجربة.

ثم يحاول الشاعر أن يطوّر في دلالات جفرا ويوسع من قدراتها وطاقاتها فيقول:

قالت جَفرَا: القَلبُ يرفّ، والعَينُ تَرِفّ، المَوتُ أرَاه

---

(١) الأعمال الشعرية، ص٣٨٧.

(٢) المرجع السابق، ص٣٨٢.

النَّبعُ أرَاه شَديدُ الحُمرَة
قالَ الشيخُ الطَّاعِنُ: هذا جَسَدِي فَخُذُوه
-آهِ آه... آهِ آه[1]

رأى الشاعر هنا أن يجعل من جفرا متنبئة، تنبّأت بالموت، الـذي جـاء، بدلالة؛ تقديم الشيخ الطاعن جسده قرباناً، ثم يجاريها الشاعر في نبوءتها، فينبهها أن لا تفترش الصحراء، وأن لا تعترف بالظلم، فتنسى مفتـاح الـدار، فتتغـرّب، فتصبح مثل المقهورين، فيقول:

يا جَفرَا لا تَفتَرِشي الرّمل الأصفَر، لا تَعترِفي بالدَّيجُور
لا تَنسِي مِفتَاحَ الدّارِ المَقهورِ مِنَ الغُربَة
هل يَقَعُ المَقهورُ على المَقهُور[2]

ثم يستخدم الغموض حين يجعل من جمله في جفرا جملاً متنـاثرة فتـارة يتغزل بجمالها، وتارة يخاطبها بكونها أسطورة، وتارة يلتفت في الضمير، ليصنع حواراً مع شخصية تقع خارج الحوار، يظهر هذا الغموض "من طـول التجربـة الشعرية، خاصة في القصائد الطويلة ذات البنى الدرامية، فتستعمل ألواناً متعـددة من التعبير من حوار إلى تيار وعي ومونتاج وإيرادات أسطورية ودينية"[3]، نلمح هذا في قول المناصرة:

تهدّلَ شَعرُكِ فوقَ الجَبين، ارتَميتِ
تَبوسِين داليةً في سماءِ الخَليل
أقولُ لِجَفرا حَلمتُ بأنّك قافلَةٌ مِن سَراب
ستَكتَشِفينَ بأنَ القُبورَ تَثُور

---

(1) الأعمال الشعرية، ص٣٩٨-٣٩٩.
(2) المرجع السابق، ص٤٠٧-٤٠٨.
(3) الحركة الشعرية في فلسطين، ص٣٦٠.

وأنّ السماءَ التي لا تَرَاها القُبور
ستَبقَى تَرَاهُم على قِمّةِ الرّوحِ خَلفَ السُّطور[1]

ثم لا يلبث المناصرة أن يثبت قدرة جفرا، التي يراها قوة دافعة للنصر، إذ يفتح صفحة من الرؤيا للنصر، لكن بسؤال استنكاري كيف يكون النصر؟ إذ يعطي صورة لجفرا، ثم يتساءل فيقول:

جَفرَا بالشَّعرِ المُستَرسِلِ والمَنثُورِ على الكَتِفَين
صَعَدَت فَوقَ الحَلبة
هل كَانَت لَهُمُ الغَلَبَة؟[2]

يوازي بين المرأة الجفرا وبين الأرض الوطن، حيث يقيم موازاة بين الجفرا الفلسطينية والمدنيّة التي باتت تحاصره فبقوله:

وراءَكِ جفرا وكَرمِل
قد يَعشَقُ الصَّخرَ والزَّلزَلَة
فقلتُ لَه: ودخانُ المصَانع في الأُفُق
طوقٌ منَ الوَهمِ أم رَعشةُ الانفجار؟[3]

لذا فهو يسترجع الماضي المتمثل بجفرا الطبيعة النضرة، ويقيم علاقة بين الماضي والحاضر المتمثل بالمدينة، التي فيها دخان وانفجار. ثم "يبحر في شعره نحو واقعية، حياتية، يومية، تجمع بين التاريخ، والجغرافيا، بين المكان والزمان، إنه يرجع للذاكرة التاريخية التي كتب سطرها الأول في المكان الفلسطيني جده

---

(1) الأعمال اشعرية، ص٤٠٨.
(2) المرجع السابق، ص٤١٣.
(3) المرجع السابق، ص٥٩٨.

"كنعان"، ويطوف بالمتلقي بين الجبال والوديان، والسهول والمراعي والقرى والمدن الكنعانية، ولا يغفل لحظة عن مغازلة عطاء البيئة الرعوية بأشجارها وأحجارها ومياهها"[1] فيقول:

لي حبيبٌ وحيدٌ هو الآن يُصغي لدقّاتِ قلبي ألا فاتركوني لِنَزفِ الدّما كالمَطَر.
راكباً فَرَساً سَرجُها ذَهَب وحَوافِرُها فِضّة مِن جِبالِ الحَديد
يَقطَعُ المَرجَ قَبلَ انشقاقِ الصَّباح
لِيُنشِدَ: لا بُدّ مِن أرضِ جَفرا وإن طَالَ هذا السَّفَر[2]

هكذا يربط المناصرة بين الواقع والخيال، ويجسّد معنى الحب والتضحية للوطن، كما يذكر أن الهدف من هذه الرحلة هي الأرض، ثم ينسب هذه الأرض لجفرا، ليرسم صورة التماهي بين الوطن والحبيبة، وليقرّب دلالة الرمز (جفرا) للوطن.

ثم يقيم علاقة بينه وبين صخرة لتشكّل له هزّة عنيفة من قوانين العلوم التي يمكن أن تغيّر مجرى الكون حتى فكرة دوران الأرض، بهدف تعزيز الوجود الطبيعي لجفرا الكرمل التي بدأ منها يقول:

ولكنّهُ صامتاً ظلّ ثمّ أشارَ إلى صَخرَة
كي أُغازِلَها أولاً ثمّ أحضُنَها ثانياً
وأُقبّلَها ثالثاً، رابعاً، خامساً
وأُعانِدَها سادساً

---

(1) يوسف موسى أبو زرقة، (مقاربة أسلوبية لشعر المناصرة)، مجلة العالم الإسلامي، المجلد العاشر، العدد الثاني، ٢٠٠٢م، ص٣٣٥- ٣٣٦.

(2) الأعمال الشعرية، ص٤٠١.

وأُصالحَها سابعاً
وأمسّدُ أضلاعَها ثامناً
ثم أقرأ ميزانَها تاسعاً
ثمّ أُهدي دَمي لعصَافيرِها عاشراً
تجيئُكَ لينةً كالعجينةِ بين يدَيك
فتَفرُكُها بالرياحينِ والتينِ والبرتقالُ الحَزين
وتقرأُ شعراً لصَخرتها والجُسور
فقلتُ:
اتكأتُ على القلبِ أعصِره كالخُمور
أشاحَت وقالت: أما زلتَ تهذي
بأن الترابَ يدور[1]

لقد استند المناصرة في الرمزية هنا على الأرض، بدلالة عطف الكرمل على جفرا، فالمعطوف يكون من جنس المعطوف عليه فقد ذكر الكرمل، ثم أقام حواراً بينه وبين جفرا، حتى يبين مدى عشقه لها واقترابها منه، لكن الحوار هنا كان للصخرة التي "أنشأ علاقة حميمة متدرجة معها، والتدرج ينشئ إيقاعاً متدرجاً، فالمغازلة أولاً من أجل إقامة جسر للعلاقة، وهي الاستجابة التي إذا حدثت ضمّها إلى صدره، ثم حركة (ضمٌ) أشدّ مع تكرارها بالقبلة الثالثة والرابعة والخامسة، ثم المد والجزر بالعلاقة، المعاندة والمصالحة، ثم استمرار الحب بالتمسيد، ويستمر الإيقاع الدرامي في النمو فيتحول الدم ذو العنفوان إلى فاكهة تأكلها العصافير، ثم يتحوّل الراوي المسكون بأحلامه وحبه، وإذا حبه كأنه ضرب من الهذيان، من شدة عنفوانه"[2]. ثم يقول:
جفرا شاهدةٌ، جفرا تَعشقُني دونَ شروطٍ مسبقةٍ
يا هذا النّهرُ الفتّان

---

[1] الأعمال الشعرية، ص٥٩٨-٥٩٩.
[2] منازل الرؤية، ص٢٩٩-٣٠٠.

جفرا ... صمت من ذهب رنّان
جفرا... فاكهةٌ في الصّدر، صهيلٌ في الثَّغر
وأجراسُ كلام
جفرا... هربَوا حين وقعتُ كنجمٍ مهزوم
هاتي المنديلَ وغطّيني لأنام[1]

هذه جفرا، المرأة الفلسطينية، التي تحقق للشاعر قيمة عاطفية، تعشقه دون شروط مسبقة، وهي التي تجمع الصمت إلى الصوت، والصورة إلى الحركة، فالشاعر يجعلها صمتاً من ذهب ويصفه بالرنّان، ثم هي صورة للفاكهة، وهي حركة مثيرة، **(صهيل في الثغر)**، وهي **(أجراس من الكلام)**، وهذه المتناقضات، تجمعها امرأة كالجفرا، ويجمعها وطن كفلسطين، والشاعر هو الثورة، فما إن يسقط كنجم مهزوم، يطلب من جفرا أن تغطيه لينام نومته الأبدية.

وأخيراً تبدو الجفرا الخاصة بالمناصرة في الاستخدام التراثي تتطور، ليعلن عندها نهايته في القبر المحفور هناك في الأعالي، وفي أحضان جفرته وهي وطن من الصفصاف والكرمل، وأم من الأقاح، فيقول:
ولتكُن حُفرتي في الأعالي
التي كان رُهبانها يتعبون من السَّرد
حيثُ المَدى
ساكناً، وأنا قَد تعبتُ من السّرد
يا جَفرتي
فلتكُن حُفرتي قُربهم
قربَ دُّراقة
أو صنَوبر

---

(1) الأعمال الشعرية، ٤١٠.

عندَ صفصافةِ الكَرم
سلسلةٌ من رواياتِ أمي
تطلّ على مرجةٍ من أقاح
هكذا دَندَنت في تِلمسان
وأشتاقُ منها الوِشاح
هكذا دَندَنت ليلةَ الافتتاح[1]

يصرّ المناصرة على صورة جفرا الوطن الأم، التي ربت أجيال الرهبان، ليرتلوا ترانيم الصلاة على أمواتهم، مطالباً إياها أن تمنحه قبراً بين ضلوعها، هناك بالقرب منهم حيث الدراق، والصنوبر، أو الصفصاف، ثم يواكب الرمز والحقيقة، حين يوازي بين ترانيم الرهبان، وسلسلة الروايات من أمه، حين كانت تطل على مروج الأقاح، ثم يذكر غربته في تلمسان، ليسترجع اللحظات الماضية، فقد ذكر اشتياقه للوشاح، ولم يذكر أهو وشاح أمه، أم وشاح جفرا، أم وشاح الوطن، مما يسيّجه من كروم وأقاح، لكنه يعود إلى وعيه القريب، الذي يؤكد أنه كان يدندن يوم الافتتاح بما يخفف وطأة الغربة، حيث كان هناك في تلمسان. ثم يقول:

قالوا هذا زمانُ الذّبحِ فلا تَكترثي
عصفورٌ بين أصابِعنا المَشقُوقَة
يطعمُ أطفالَ القريةِ... لا تهتمي
ياجفرا النبع ويا جفرا القَمحِ ويا جفرا الطّيّون ويا جفرا
الزيتونِ، السّريسِ، الصّفصاف
قالت: إنـي مِن هذا اليومِ أخاف
البحرُ جميلٌ يا جفرا
حزنُك لهبٍ شفاف
قالت إنّي من هذا اليوم أخاف[2]

---

[1] الأعمال الشعرية، ص٨٢٠.
[2] المرجع السابق، ص٣٩٨.

أعطى المناصرة لجفرا حقاً بعرض الماضي الذي رأته، كما أعطاها حق استشراف المستقبل الذي ينظره معها وآلاف الأطفال، فهو يجعلها تنتقل "عبر الأزمنة الفلسطينية العربية المتحركة في الماضي الديناميكي وليس الماضي الساكن، لأنه يوغل في التاريخ كأنه يقرأ صفحة المستقبل، وتحولات جفرا تؤكد ذلك عبر الزمن وعبر تشكلات جوهرها المتنوعة"[1]. لقد جعل المناصرة (جفرا) قوة خارقة تتحرك مستحدثة ومصنّعة بيده هو دون غيره، كأسطورة يومية، عاشت في الماضي، وتتحرك في الحاضر وتستشرف المستقبل.

لقد جسد المناصرة حاجة الشعب، بل حاجة الأمة بأسرها لامرأة كجفرا، فهي المرأة القديمة الجديدة تلك التي تصل ما انفصم من الزمن فتحافظ على حقد المتقدمين والمتأخرين، حقد المقهورين للأجيال المقبلة، لذا يقول:

لايهُمّني يا جفرا
إذا كانَ قلبُك من أرجوانِ صور
أو كان قلبُك من زجاجِ الخَليلِ الملوّن
أو كان قلبُك قَرميداً في اللاذقية
أو رِمالاً في زجاجةِ وادي الأنباط
سوفَ تقولين يوماً... يا جفرا:
لكَ المجدُ يا امروَ القيسِ الكنعانيّ[2]

إن تكرار توجيه الخطاب إلى جفرا بآلية حزينة، تفتح قريحة الشاعر للاسترجاع، فالصور التي يقدمها عن جفرا واقعية وخيالية، هي صورة المرأة التي يحتاجها الرجل الفلسطيني، يقول الطيب بن رجب:

"أليست هذه المرأة التي نحتاجها، لتغذي فينا الإصرار على قهر الظلم، وليس غريباً أنها امرأة، فنحن نحتاج لإمرأة تعيش ألف سنة، أن تكون أنثى، فهي

---

[1] امرؤ القيس الكنعاني، ص١٦٦.
[2] الأعمال الشعرية، ص٤٣٦.

كانت آلهة للخصب، شخصية دافئة وأليفة، فرغم أنه داسها تيار العصر إلا أنها ما تزال تقاتل وتنضح أنوثة وإنسانية، تبعث فينا التفاؤل بأن الظلم زائــل"[1] يقــول فيها:

ومَن منكُم سيصدق: جفرا تطوفُ شوارعَ صوفيا
نعم إن جفرا تزورُ المحبَّ إذا ما أراد
ولو أنها تقطعُ البحرَ والرّملَ، تغترفُ
الانتظار، وتنتظرُ المَهزلة
على مرفأِ البحرِ، عندَ المطاراتِ، عندَ الجَمارِك،
عندَ حدودِ المَمَالك[2]

لقد فرضت جفرا نفسها في نص المناصرة، ودخلت عوالم متعـددة مـن الفضاءات الرحبة، وتفاعلت في مستويات لغوية متفاوتة، لتدير عجـلات الحـوار بين الأنا والآخر، بين فلسطين والعالم، بين الأمس واليوم بصورة نضرة أعطـت وما تزال خلوداً للمرأة وللوطن. إذ يرمي برأســه المثقــل مــن إرهــاق الحيــاة وصعوبات التشريد والتعذيب في المنفى، فيقول:

كانوا يا جفرا يجرّونَني نحوَ بابِ التَعذيبِ الثّوريّ
غَرغَرَ الدّمُ في فَمي
واللصوصُ يعدّونَ حَقائبَهُم باتّجاهِ الفراديس
واللهِ لقد غَرغَر الدّمُ يا جفرا في فمي
من أرادَ منكم أن يغرَق في التَفاصيل
فليقرأ <u>حادثةَ بوشكين</u>[3]

---

(1) امرء القيس الكنعاني، ص٢٣٨.
(2) انظر: مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الثاني،٢٠٠٢م، ص٣٤٠. (استشهد الكاتب بهذه الأبيات من ديوان المناصرة ، طبعة دار العودة، ص٥٠١).
(3) الأعمال الشعرية، ص٤٣٨.

"يتميز شعر المناصرة بنفس قصصي سردي وبطابع ملحمي، لذلك هو على غرار القصاصين والروائيين خالق شخوص غنية، ذات أبعاد متعددة، ترفل بالرموز وبالإيحاءات، تحمل هم الماضي وصمود الحاضر، وآمال المستقبل، تحمل آلام المنفى وعشق الوطن"[1] فهي تخرج النص لتدخل "رحم الزمن الطبيعي"[2] إذ زمن الحرب في الواقع الحي؛ أسود كأيام الغربة. ثم تتراكم الآهات في الصدر فيلجأ لبث الحرقة المتشكلة من دخان الواقع الذي يحياه فيقول:

قَدَمي اليُسرَى أصَابَتها شظيّة في الحرب
يدي اليُسرى تَزحلقَت عل ثلجِ الصّابون
عيني اليسرى أزعَجَها لصوصُ القَبيلةِ
أمّا قلبي المجروحُ الذي (يُكَزدِرُ) في العُزلَة
فتلك عواملُ التَعريةِ يا جفرا
عواملُ التّعرية[3]

يمكن اعتبار المناصرة شاعر التاريخ والحضارة النسوية، إذ الرمز لديه أيضاً مستمد من تاريخه العريق، فقد "استحضر زرقاء اليمامة الفتاة العربية المشهورة التي كانت تبصر الأشياء من أميال كثيرة، استحضر شخصيتها، وجعلها رمزاً لمن كان يرى الوقائع العظيمة، والويلات الكثيرة التي تحل بالأمة، فيخبرهم بها ليأخذوا حذرهم، حتى لا يأخذهم الأعداء على حين غرّة"، ثم سمّاها جفرا الكنعانية"[4] يقول:

لَكِن يا جَفرا الكَنعَانيّة

---

(1) امرؤ القيس الكنعاني، ص٢٣٧.
(2) امرؤ القيس الكنعاني، ص٢٢٢.
(3) الأعمال الشعرية، ص٤٤٠.
(4) منازل الرؤية، ص٢٩٢.

قلتِ لنا إن الأشجارَ تَسير
على الطُرُقَات
كجيشٍ مُحتَشِدٍ تَحتَ الأمطَار
أقرأه سَطراً سَطراً رُغمَ التَمويه
لكِنْ يا زَرقاءَ العَينينِ ويا نجمةَ عَتمتِنا الحَمرَاء
كنّا نلهثُ في صَحراءِ التيه
كيتامَى مُنكَسرِينَ علَى مائدةِ الأعمَام
ولهذا ما صدّقكِ سواي، لِهذا كنتُ النّاجي[1]

هنا الرمز رمز تناصي تاريخي، إذ جفرا رمز للمرأة الفلسطينية، والشاعر يبرز دورها في أحلك الظروف، حين تحذّر من الأعداء.

تمثل جفرا في شعر المناصرة حالة شعرية خاصة، والدليل على ذلك أن الشاعر كررها كثيراً في شعره، فعندما يستدعيها ثم يقيم معها حواراً حول ما يعانيه في الغربة السوداء، حول المخبر الذي كان يلاحقه كظلّه، يوضح كم هي في خياله، أو حتى كم هي تسكنه فيقول:

أنتقِمُ منهُ يا جَفرا بِقَلبي
وأنا أستطيعُ أكثرَ من ذلك
يَمرُ في مَطاعمِ الغربةِ مَقهوراً مثلي
هل تُصَدقينَ يا جَفرا أنّ الأرضَ تدُور
أُشفقُ أحياناً عَليه في سرّي في آخرِ هذا الليل
لأنّهُ غَريبٌ مثلي
لكِنّ المُخبِرَ لا يدركُ غُربَتَه في السوق[2]

لقد وظف المناصرة في شعره "رموزاً فلكلورية، ورموزاً تاريخية، ورموزاً أسطورية، ورموزاً دينية، ورموزاً تعبيرية، وقد ركز على بعض الرموز وكررها في قصائده مكثراً من تكرارها وأبرز هذه الرموز "جفرا" الذي يتكرر أكثر من

---

[1] منازل الرؤية، ص٢٩٢.

[2] المرجع السابق، ص٤٤١.

سبعين مرة في قصائده"[1]. وقد ركّز على إبداعات الجفرا التي هي من إبداعــه، ليوازي بين واقع أسود من الظلم والغربة، وخيال واسع من الأمل والتفاؤل.

لقد حاول المناصرة استدعاء (جفرا) دائماً، فقد جعل منها كل رمــز مــن الرموز السابقة الذكر، مع بقائها في عينه فتاة الريف الجميلة الســمراء الملوّحــة الوجه التي يحرص على إيراد محاورتها في غير مرة دون أن يكون التكــرار ذا ميزة تملل أو تبعد النص عن مراد الشاعر، فيقول:

لماذا بدأ قلبي بالرفيفِ أيتها الجَرسونة

– لأنني أُشبهُ جفرا التي في أريحَا أيها الفتى

– أذكر سُمرتَكِ الحِنطيةُ يا جفرا

إن مررتِ بأعالي الدّيرِ فوَشوشيه

ولا تغازِلي عينَ السُلطان.... حتى نعود[2]

لم يستطع المناصرة أن يترك مكاناً يخلو من استرجاع الحالة التي عاشــها، رامزاً فيها بجفرا، حتى باتت الجفرا علماً لأنثى غير عادية، وقد استمدها مــن التراث الشعبي، لكنه طوّرها إلى أن جعل منها أسطورة تعيش الواقع، وتتفاعل معه بكل أحداثه، ووقائعه، فأصبحت الجفرا، عشقاً، وحباً، ووطنــاً، ومــلاذاً، صديقاً، وقريباً، حين جسّدت معاني الوفاء والولاء، فحضرت في كــل مكــان وزمان، فصناعة المناصرة لجفرا لم تكن صناعة عادية فقد اســتخرجها مــن طيات التاريخ، والتراث، وجعلها تمثالاً لامرأة غير عادية، أسطورية، لكنهــا تتنفس هواء الشاعر وتعيش معه فلا تفارقه حتى في نومه. فجفرا رمزٌ مستمد من التراث يحاول أن يجمع فيها كل ما يريده من الوطنية الفلســطينية علــى نطاقها العام في العربية الكنعانية.

---

(1) عبد الفتاح النجار، حركة الشعر الحر في الأردن (من٧٩–٩٢)، مطبعة البهجة، إربد، ١٩٩٨م، ص٣٤٩.

(2) الأعمال الشعرية، ص٤٤٢.

- **قراءة في قصيدة جفرا.. أرسلت لي دالية ... وحجارة كريمة**

كتبت القصيدة في ١٩٧٥. وقد غناها اللبناني مارسيل خليفة عام ١٩٧٦م، في باريس، وبذلك يكون أول انتشار وانتشاء لجفرا، حيث أصبحت رمزاً لكل أنثى فلسطينية، حتى لو كانت مدينة أو قرية. تتكون القصيدة من خمسة أجزاء تتمحور كلها حول جفرا، حتى أن اسم جفرا تكرر فيها، ٣١مرة، لكن الملاحظ أن الشاعر يعبّر بجفرا عن كل ما يشعر بالحنين للوطن إذ تستحضره الجفرا.

المقطوعة الأولى:

(مَن لَم يَعرِف جَفرَا... فليَدفِن رَأسَه
مَن لَم يَعرِف جَفرَا فَليَشنُق نَفسَه
فَليَشرَب كَأسَ السُمِّ الهَارِي، يَذوِي، يَهوِي... ويَمُوت
جَفرَا جَاءَت لزِيارَةِ بَيرُوت
هَل قَتَلُوا جَفرَا عِندَ الحَاجِز، هَل صَلَبُوهَا في تَابُوت؟؟
جَفرَا أَخبَرَني البُلبُل لمّا نقّر حبّات الرُمّان
لمّا وَتوَتَ في أُذني القَمرُ الحاني في تِشرِين
هَاجَت تَحتَ طُيورِ المَرجَان
شَجَرٌ قَمريٌ ذَهَبيٌ يَتَدَلّى في عاصِفَةِ الأَلوان
جفرا عِنَبٌ قِلادَتُها ياقُوت
هل قَتَلوا جَفرَا –قُربَ الحَاجِزِ، هَل صَلَبُوهَا في تَابُوت)

انطلق المناصرة في ديوان جفرا من "تكرار شبه الجملة، "**من لم يعرف**" في ثنايا القصيدة، بحثاً عن تعليل، وجد أن نفي الفعل "يعرف" بـــ "لم" يدل على فاعلية ماضوية للحركة، التي لم تعرف مما ينبو بغيابية الحركة التي تمـــت، لكـــن هـــذه الفاعلية قريبة الحدوث، فنحن أمام ماض استمراري"[1].

(1) امرؤ القيس الكنعاني، ص١٦٠-١٦١.

إن مصير **(من لم يعرف جفرا)** -على يد المناصرة-، مصيرٌ يكاد يكون محتوماً، إلا أن الشاعر يحاول أن يهزّ السامع إلى شنيع صنيعه بعدم معرفة (جفرا) في محاولة لترك هذا المصير بيد السامع، ليكون ذلك أبلغ في العقاب، **(فليدفن رأسه)** ثم **(فليشنق نفسه)** وأخيراً **(فليشرب السمّ الهاري، فيذوي ويهوي ويموت)** كل هذا المصير الذي يطلبه الشاعر ممن لا يعرف جفرا وما زال لا يعرفها، تمهيد للبدء بقصة جفرا التي قتلت عند الحاجز.

تلك الفتاة الجميلة التي تذهب برشاقتها لبيروت، هل كانت غصّة في حلق العدو؟ فقتلها؟ هذه هي القصة لكن لماذا جاءت جفرا لزيارة بيروت فقتلت قرب الحاجز؟ هذه النقطة التي يريد أن ينطلق المناصرة منها للحديث عن بيروت وعن العلاقة التي جمعت جفرا ببيروت، لكنه يقطع الحديث عن هذا بالسؤال المعروف الإجابة.. ليعود إلى استرجاع الأمان في أيام خلت قبل أن يكرر طرح السؤال.

يبدأ الشاعر بصوت حزين فيه سؤال ذاهل، **(هل قتلوا جفرا عند الحاجز)** ليتطوّر السؤال موضحاً صدمة الحدث **(هل صلبوها في تابوت)** إذ الصلب غير الدفن بالتابوت، ثم يلتفت لجفرا المقتولة، المصلوبة، المدفونة، يحدّثها عن الأمل فيسترجع أيام الأمان، حين كان البلبل يتحدث إليه وهو **(ينقّر)** حبات الرمان، وحين **(وتوت)** القمر حانياً في أذنه، حينما **(هاجت طيور المرجان)** حينما كان **(شجر يتدلى في عاصفة الألوان)**.

هذا الأسلوب المتناقض الذي يستعمله المناصرة في طريقة عرضه للنص، مستخدماً ألفاظ عامية، مثل **(وتوت، ونقّر)**، فالوتوتة توحي بالصوت الخافت والنقر يوحي بالصوت العالي، ومثل **(شجر يتدلى في عاصفة الألوان)** ليقرّب صورة الواقع، ثم يقرّر صورة الرمز **(جفرا)** من الطبيعة، **(جفرا عنب)**، ثم يكرر سؤال القتل والصلب والدفن بعد محاولة منه تقريب صورة الرمز للذهن بتوازي المرأة بالوطن إذ يقول: **(جفرا عنب، قلادتها ياقوت)**.

المقطوعة الثانية:

(تَتَصاعَدُ أُغنِيَتي عَبرَ سُهوبٍ زَرقَاء
تَتَشَابَهُ أيامُ المَنفَى، كِدتُ أقُول:
تَتَشَابَهُ غابات الذَّبحِ هُنَا وَهُنَاك.
تَتَصَاعَدُ أغنِيَتي خَضرَاءَ وحَمرَاءَ
الأخضَرُ يُولدُ مِن دَمعِ الشُهَدَاءِ علَى الأَحيَاء
الواحةُ تولدُ مِن نَزفِ الجَرحى
الفَجرُ مِنَ الصُبحِ إذا شَهقَت حبّاتُ نَدى الصُبحِ المَبحُوح
تُرسِلُني جَفرا لِلمَوت، ومِن أجلِك يا جَفرا
تَتَصاعدُ أغنيتي الكُحليّة
مَنديلُك في جَيبي تَذكار
لم أرفَع صاريةً إلاّ قُلتُ: فِدى جَفرا
تَرتَفعُ القَاماتُ مِن الأضرِحَةِ وكِدتُ أقول:
زمنٌ مُرّ جَفرا ... كلُّ مناديلك قبلَ الموتِ تجيء
في بَيرُوت، الموتُ صلاةٌ دائمةٌ والقَتلُ جَريدَتُهم
قَهوَتُهم، والقَتلُ شرابُ لَياليهم
القتلُ إذا جفّ الكأسُ مُغنّيهِم
وإذا ذَبَحوا.. سمّوا باسمِك يابَيروت
سأعودُ بِعُمّالِ التّبغِ الجبليّ المَنظوم
هل كانت بيروت عَروساً، هل كانت عادلةً... ليست بيروت
إن هي إلا وجعُ التّبغِ المَنظُوم
حباتُ قلادتِه انفرَطَت في يومٍ مَشؤوم
إن هي إلا همهمةُ الصيّادين إذا غضِبَ البَحرُ عَليهم
إن هي إلا جسدُ إبرَاهيم
إن هي إلا أبناؤك يا جَفرا يتَعاطون حَنيناً مَسحوقاً في فَجرٍ مَلغوم
إن هي إلا أسوارُك مِريام

إن هي إلاّ عِنبُ الشّام

ما كانت بيروتُ وليسَت، لكِن تتوافَدُ فيها الأضدَاد

خلفَكِ روم

وأمامَكِ روم)

هنا تنتهي المقطوعة الطويلة التي تبدأ بالتصاعد لأغنية الشاعر، ليكرر الفعل المضارع **(تتصاعد)**، مع تصاعد نَفَسِه الشعريّ وتصاعد الأحداث الساخنة التي تتوقّد في رأسه، ثم الفعل **(تتشابه)** ليقرن بين الوطن الذبيح والمنفى اللعين، ثم الفعل **(ترسلني.. جفرا..للموت)** ليعطي دلالة الرمز للوطن، ومع ما يحمل الموت من فأل كريه فالشاعر يغني لعيون هذه التي أرسلته للموت.

يداخل الشاعر القيم اللونية في نصه فيذكر **(السهوب الزرقاء)**، و**(الأغنية الخضراء والحمراء)** ليؤكد على القيمة الرمزية لجفرا الوطن، مع إعطاء جمالية للاستخدام فأغنيته والتي يرمز فيها للحدث الذي ينظمه، فيلونه باللون الأحمر والأخضر بعد أن جعلها تتصاعد عبر السهوب الزرقاء، ليخلص إلى نتيجة هذا التمازج إذ يقول: **(الأخضر يولد من دمع الشهداء على الأحياء)** فالأحمر دمع الشهيد والأخضر هي **(الواحة تولد من نزف الجرحى)** ثم لا يلبث أن يلوّن أغنيته بالكحلي **(تتصاعد أغنيتي الكحلية)** ذلك بعد أن ترسله جفرا للموت. وتتصاعد كحلية من أجل جفرا، إذ منديلها في جيبه تذكار، كيلا ينسى أن كل نصر له فداءٌ لها، فقامات الشهداء المرفوعة تذكره بها.

فالآن اصطبغت أغنية الشاعر، والألوان جميعها ذات دلالات نفسية واضحة ومتناسبة مع زفرات الشاعر، لأنه بعد اللوحة اللونية يعود ليعرّف بجفرا ثانية:
(زمن مر جفرا... كل مناديلك قبل الموت تجيء) وهذه المناديل كان يتراسلها العشاق رمزاً للحب والمواعدات الساخنة، وهي هنا مراسلات عشقية للموت الذي لا يفصل فلسطين عن بيروت إذ: **(في بيروت، الموت صلاة دائمة والقتل جريدتهم قهوتهم، والقتل شراب لياليهم القتل إذا جف الكأس مغنيهم)** هؤلاء هم القتلة ومواليهم من الخونة، الذين يزرعون الموت في كل مكان، بل إن غناءهم

موت وشرابهم موت وقهوتهم موت حتى صلاتهم موت، ومع كل هذا فـإنهم **(إذا ذبحوا سمّوا باسمك يابيروت)**، أيّ كذب وخداع في هذه الادّعاءات الباطلة التي تجعل الأعمى مبصراً.

يلجأ الشاعر إلى الواقع فيرجو من عمال التبغ أن يجيروه، ثم يلتفت عن استجارته للسؤال الغريب البعيد عن مقصود النص؛ **(هل كانت بيروت عروساً، هل كانت عادلة، ليست بيروت)**، فأسلوب الشاعر مع تصاعد الأحداث يتنكر لبيروت الجديدة، فإذا كانت بيروت عروساً، وعادلة، فهذه التي يراها الآن ليست بيروت التي عرفها من قبل جمالاً وروعة وحناناً، لذلك يقول:

(إن هي إلا جسد إبراهيم

إن هي إلا أبناؤك يا جفرا يتعاطون حنياً مسحوقاً في فجر ملغوم

إن هي إلا أسوارك مريام

إن هي إلا عنب الشام)

لقد جمع المناصرة في هذه المدينة جملة من التعريفات الغريبة الصادقة، أولها؛ أبناء فلسطين المنفيين، وآخرها؛ كونها مكاناً يكثر فيه المسيحيون، ثم هي (أسوار)، ثم هي جزء من بلاد الشام، مع ما يحمل معنى الجمع بين جفرا ومريام من قدسية الأرض والمرأة، فجفرا مجمتع الأضداد كبيروت تماماً يقول:

(ما كانت بيروت وليست، لكن تتوافد فيها الأضداد) فهي اليوم غير الأمس والأدهى في وضع بيروت أنها محاصرة بكل ما فيها، **(خلفك روم وأمامك روم)**.

المقطوعة الثالثة:

لِلأشجارِ العاشِقَةِ أُغَنّي

للأرصِفَةِ الصُلْبَةِ، لِلحبّ أغني

للسيّدةِ الحامِلَةِ الأسرارَ رُموزاً في سلّةِ تين

تَركُضُ عَبرَ الجِسرِ المَمنُوعِ علَينا، تَحمِلُ أشواقَ المَنفِيّين

لرفاقٍ في السّجنِ الكُحليّ، أُغَنّي

لرفاقٍ لي في القَبرِ أُغنّي
لامرأةٍ بقِناعٍ في بابِ الأسبَاط، أغنّي
للولدِ الأندلسي المَقتُول على النّبعِ الرِيفيّ، أُغَنّي
لِعَصافيرِ الثّلجِ تُزَقزِقُ في عَتَباتِ الدّار
للبِنتِ المَجدُولةِ كَالحُور
لشَرائطِها البَيضَاء
للفتنةِ في عَاصِفَةِ الرّقصِ الوحشيّ
سأُغَنّي
هَل قَتَلوا جَفرَا؟؟
الليلةُ جِئنَا لِنَنَامَ هُنا يا سيّدتي يا أمَّ الأنـهَار
يا خالةَ هذا المَرجِ الفضيّ
يا جدّةَ قِنديلِ الزّيتُون
هل قتلوا جَفرا؟
الليلةُ جِئنَاكِ نُغني
للشِّعرِ المكتوبِ عَلى أرصفةِ الشهداءِ المَغمُورين، نُغَنّي
للعُمّالِ المَطرودين، نُغنّي
ولِجَفرَا سنُغَنّي
جَفرا لَم تَنزِل وادي البادان، ولَم تَركُض في وادي شُعيب
وضفائرُ جَفرا قصّوها قربَ الحَاجز، كَانت حين تَزُورُ المَاء
يعشَقُها الماءُ.. وتَهتَزُّ زُهورُ النّرجِس حَولَ الأثدَاء
جَفرا، الوَطنُ المَسبيّ
الزهرةُ والطَلَقةُ والعَاصِفةُ الحَمراء
جفرا –إن لَم يَعرف جَفرا من لم يعرف غَابَةَ تُفّاح
ورفيفَ حمام.. وقصائدَ للفُقَراء
جفرا– من لَم يَعشَق جفرا
فليدفِن هذا الرأسَ الأخضرَ في الرَّمضَاء

أرخيتُ سِهامي، قُلتُ: يَموتُ القَاتِلُ بالقَهرِ المَكبُوت
مَن لَم يَخلَع عينَ الغولِ الأصفَر ... تَبلَعُه الصَّحرَاء
جفرا عِنبٌ قِلادتُها يَاقوت
جفرا هَل طارَت جفرا لِزيارَة بيروت
جفرا كانت خَلفَ الشُّبَّاكِ تنُوح
جفرا كانَت تُنشِدُ أشعَاراً وتَبُوح
بالسرِّ المَدفُون
في شاطيءِ عَكّا وتُغنّي
وأنا لِعُيونكِ يا جفرا سأُغنّي
سأُغَنّي
لصَليبكِ يابَيرُوت

لا يبرح الشاعر يكرر عناوين للمأساة الوطنية، بأسلوب فيه أنواع متعددة للأمل، فرغم كل شيء يغني، فهو يغني للأشجار العاشقة، وللأرصفة ثم للحب ليذكر معه امرأة، وأية امرأة؟ إنها تحمل أسرار الوطن في سلة تين، غير خائفة ولا تسير الهنيها حَذَراً؛ بل تركض عبر الجسر الممنوع إلى المنفى، لتنقل أشواق المنفيين، فبالداخل منفى وفي الخارج منفى، لذا يصر المناصرة على الغناء، للمأساة لرفاقه في السجن الكحلي، ولرفاقه في القبر، ثم لامراة تتخفى بقناع في القدس... ثم بقفزة قصيرة ومحددة يأتي الشاعر في غنائه على ولد أندلسي مقتول على النبع الريفي، ليواكب مأساة القدس بفلسطين وبيروت في لبنان، مع مأساة العرب الأولى؛ الأندلس، هكذا وبسرعة وبدون سابق إنذار يسترجع الأندلس مع الأمان، الذي كان يجعل من العصافير تزقزق في عتبات الدور. الأمان الذي كان يجعله يغني للبنت المجدولة كالحور ولشرائطها البيضاء، ليتنقل بين فاصل الأمن والصراع، بين الفتاة الهادئة الرزينة، الطاهرة النقية كشرائطها البيضاء، وبين الفتنة في ساحة الرقص الوحشي، الذي قسّم المنفى إلى قسمين؛ داخلي وخارجي ليعود لجفرا بسؤاله الاستفزازي **(هل قتلوا جفرا)**؟ ليلجأ بالتفاته لخطابها كمدينة

ووطن، إذ يصفها بأم الأنهار، وهي خالة وهي جدة ليعود إلى جفرا **(هل قتلوا جفرا)**. أصبحت المماهاة بين الوطن والمرأة واضحة بغض النظر أهي فتاة أم خالة أم جدة، لكنهم قتلوا جفرا التي تحمل كل هذه الرموز، ليخاطبها كمدينة **(الليلة جئناك نغني)** حيث لا يرجو الاسترخاء والدّعة، بل يغني للمأساة، وللشعر في الشهداء الكثر المغمورين، ثم لمأساة العمال الذين طردوا، ثم لجفرا التي لم تقترف ذنباً، ولم تتجاوز مكانها إلى واد، أو تركض فيه، لكنهم قصّسوا ضفائرها قرب الحاجز، تلك التي **(كانت حين تزور الماء يعشقها الماء، وتهتز زهور النرجس حول الأثداء)** فتاة جميلة، ذات رائحة خلاّبة، لكنها **(الوطن المسبي والزهرة والطلقة والعاصفة الحمراء)**.

أخيراً يقف المناصرة على تعريف واضح للجفرا، فهي إن كانت فتاة جميلة، فهي الوطن المسبي بكل فتياته، وهي الزهرة المزروعة في كل بقعة من بقاع الوطن الجميل، وهي الطلقة التي تنطلق في جبين الغاصب فتصرعه، ثم هي العاصفة الحمراء التي تتفجر دماً في وجوه المحتلين وكل المأجورين.

إن المناصرة يجمع في جفرا كل الوطن. يقول: **(جفرا_ إن لم يعرف..)** و-يتركها بدون تتمة- ثم يقول: **(من لم يعرف غابة تفاح؟ ورفيف حمام.. وقصائد للفقراء)** إن هذا الأسلوب المناصري، الذي أعطى صدق الإحساس التعبيري في الجزء الموصوف، عن طريق الاقتضاب في الجمل التي ينشؤها، لتأكيد إبداعاته القصدية التي لا يلبث أن يتابعها كأنه لم يفصّل في كلامه بعد، فيقول: **(جفرا من لم يعشق جفرا)** كما بدأها في المقطوعة الأولى لكنه لا يدعو المخاطب ليموت بل يدعوه هذه المرة ليخفي رأسه وإن كان أخضراً **(لون الحياة)** في الرمضاء، وفي هذا علامة للذل الناتج عن الخوف فالنعامة تدفن رأسها في الرمل حين يشتد عليها الخطر.

إن المتتبع لحالة الشاعر مع جفرا يكشف أنه يريد دعوة المخاطب للعمل من أجل جفرا لذا يبادر هو بالعمل فيقول:

(أرخيت سهامي قلت: يموت القاتل بالقهر المكبوت من لم يخلـع عـين الغـول الأصفر تبلعه الصحراء) وهذه المبادرة والدعوة للعمل من أجل جفرا لأنها **(عنب)** ولأن **(قلادتها ياقوت)**، والقلادة الوطنية الرمزية هي القدس في الوطن المسبي.

يعود المناصرة في سؤاله عن جفرا، لكنه في هذه المرة يجعل منها حمامة، باستخدامه الدالة **(تنوح)** لكن جفرا المرأة كانت تنشد الشعر وتبوح ككل العشـاق بالسر المدفون في شاطئ عكا، لذا يقرر الشاعر الغناء لعيون هذه العاشـقة التـي صنعها، ليوضح المماهاة بينها وبين الوطن، وليقارب بينها وبين الـوطن بالغنـاء لصليب بيروت، إذ حام الشاعر كثيراً حولها في قصة العشق التي ربطـت بينهـا وبين المنفيين، وبين جفرا التي قتلت عند الحاجز وهي تنقل أسرار المأسورين.

يالها من تعريفات مدهشة. لكن لا تخرج إلى حد الغرابة، البعيدة المقصـد عما يريده الشاعر، فهي رغم المتباعدات التي يحدثها، إلا أنه يعـود للمقاربـات الرمزية التي تريح، وتوعز للمفهوم.

المقطوعة الرابعة:

كانت .. والآن: تعلّقُ فَوقَ الصّدرِ مَناجِلَ للزَرعِ وفوقَ
الثّغرِ حَماماتٌ بَريّة
النهدُ على النهدِ، الزهرةُ تحكي للنّحلة، الماعزُ سَمرَاء،
الوعلُ بلونِ البَحرِ، عُيونك فيروزٌ يا جَفرا
وهناكَ بقايا الرّومان: السلسلةُ على شَكلِ صلَيب..هل
عَرَفُوا شَجَرَ قِلادَتِها مِن خَشَبِ اليَسر
وهَل عَرفوا أسرارَ حَنينِ النُوق
حقلٌ من قصبٍ، كانَ حَنيني
للبئرِ وللدوريّ إذا غنّى لِرَبيعٍ مَشنُوق
قَلبي مَدفُونٌ تَحتَ شَجَرةٍ بَرقُوق
قَلبي في شارعِ سَروٍ مَصفُوفٍ فَوق عِراقِيّة أمي

قَلبي في المَدرَسَةِ الغَربيّة
قَلبي في المَدرَسَةِ الشّرقيّة
قلبي في النادي، في الطَّلَلِ الأَسمَرَ في حَرفِ نِدَاءِ في السّوق
جفرا، أذكُرُها تَلحقُ بالبَاص القَرَويّ
جفرا، أذكُرُها طالبةً في جَامعةِ العُشّاق

في هذه المقطوعة من الجزء قبل الأخير، أراد الشاعر أن يعطي جفرا دوراً من الذكرى الدائمة الحضور لديه، فهو يسترجع أيام الصبا فيذكر جفرا الفلاحة الجميلة، الصبية الناهد، ذات العيون الفيروزية، ثم يسترجع حضارة كنعان الأولى، بذكر الوعل، ليؤكد بهذا الاسترجاع **(آلهة الخصب)** و**(إله القوة)**، كما يسترجع التاريخ بالحضارات الغابرة كالرومان، ليركّز في رمزيته الجديدة على امتداد الرمز الجفراوي، على مد الزمن، بتساؤلات عن الجفرا التاريخية المحفورة في التراث الوطني؛ والاستفهام هنا للتأكيد على حالة الجفرا التي يحنّ الشاعر للدرجة التي يدفن فيها قلبه، ليستيقظ من استرجاعاته لذاكرته الحية في جفرا التي تلحق الباص القروي، ثم بجفرا الطالبة في جامعة العشق.

هذه المقاربات بين الجفرا الفلسطينية وبين التاريخ الحضاري القديم، سمة من سمات المناصرة الشعرية، إذ هنا حب وقلب يتكرر ذكره، فالماضي المتجدد يتحوّل إلى واقع متكرر، وتتقلب الألفاظ في فم الشاعر من خلال تكرار لفظة القلب، الدالّة بوضوح على تقلب الحال والمآل. فالقلب مشطور في الماضي العريق، ومشطور في الحاضر الأليم، والشاعر يتلوى بين الماضي والحاضر بينما المستقبل فمختفٍ تماماً.

المقطوعة الخامسة:

مَن يَشرَب قَهوتَه في الفَجرِ ويَنسَى جفرا
فليَدفِن رَأسَه
مَن يَأكُل كِسرتَه الساخنَةَ البَيضاء
من يَلتهمُ الأصدَافَ البَحريّة في المَطعمِ يَنهشُها كالذئب
من يأوي لِفِرَاشِ حَبيبتَه، حتى يَنسَى الجَفرا

فَليَشنُق نَفسَه
جفرا ظلّت تَبكي في الكَرملِ، ظلّت تَركُضُ في بيروت
وأبو اللّيلِ الأخضَرِ، من أجلِكِ يا جَفرا
يَشهَقُ مِن قَهرِ شَهقَتَهُ .... ويَمُوت

في الجزء الأخير تتبدى ملامح التعرفة الجفراوية، إذ يحـــاول الشـــاعر أن يضع النقاط على الحروف بطريقة التأكيد لما كان بدأه في المقطوعة الأولى. هكذا يعطي المناصرة كل ما لديه من طاقة تعريفية ثم يعود للبداية التي منهـــا انطلـــق، وكأنه بهذه الخاتمة يقرر مصير الدفن لمن يَنسى جفرا، إذ لا بد أن تبقـــى جفـــرا حاضرة في قهوة الصباح، وفي كسرة الخبز، وفي كل الحضارات والبلدان التـــي تطعم الأصداف البحرية في المطعم، ثم بتعريف جفرا **(بأل التعريـــف) (الجفـــرا)** يريد المناصرة أن يبقي المخاطب في الجفرا كتعويذة في فراشه، وهو مع حبيبته، إذ إن طعم الحب، ولون الحب، وصوت الحب، لا ينبعث إلا من حـــب الـــوطن. **(فمن يأوي لفراش حبيبته كي ينسى الجفرا، فليشنق نفسه)**، فجفرا امـــرأة كـــل فلسطين، فهي التي بقيت في الكرمل تبكي كأم لفراق أبنائها، وهـــي التـــي بقيـــت تركض في بيروت كطفلة صغيرة مشردة، إذ إن حارسها **(أبو الليل)** عنوان الأمل **(الأخضر)** يشهق من قهرِ شهقته ويموت.

لم يستطع المناصرة إذكاء جذوة الأمل مشتعلة طويلاً، فثورة العمال اشتعلت لكن لم تلبث أن خمدت، كما أبو الليل حارس الأمل يموت، حاول الشاعر أن يقارب بين الأمل الذي أعطي للعمال في ثورتهم البلشفية في السبعينات وبين الأمل الذي كان يحدو به المطاردون في المنفى حتى باتت بيروت تشتعل بالخطر فلم يعد بداً من التصريح بموت الأمل فالواقع أسود مظلم كما أبو الليل رغم خضرته فهو أبو الليل، فبعد كل هذه المناورات الثورية جاء الختام صاعقة قوية لكنها الحقيقة المرّة.

• **ثانياً: مريم**

لقد اعتبر عشري زايد استدعاء المناصرة لشخصية (**مريم**)، استدعاءاً دينياً،على غرار الشعراء الأوروبيين الذين جعلوا من الكتاب المقدس مصدراً لشعرهم.[1]

فقد استخدم المناصره (**مريم**) رمزاً للمدن المقدسة تارة كالقدس وبيت لحم، وكفتاة تلحمية أو فلسطينية تارة أخرى. فهو لا يفتأ يذكر المرأة الرمز للوطن فمريم أيضاً رمز للوحدة الدينية الفلسطينية، تلك العذراء البتول يذكرها أم عيسى المسيح ويذكرها حبل فلسطين المشدود بين شمالها وجنوبها، ويذكرها المرأة الفلسطينية الطاهرة العفيفة اللطيفة النظيفة، كما يذكر لها عدداً من الإشتقاقات الشعبية المستخدمة فهي؛ (**مريم**) و(**مريام**) و(**مريومة**) إلى جانب (**البتول**) و(**العذراء**) يقول المناصرة:

جَنّنَتني فَاتنَاتُ العَينِ في صَمتِ البَقِيع
كَحَرِيقِ الأُغنيَة
شَبَّ في الرُوحِ وسَاخَت
أَرضُ عَذرَائي البَتُول
كُلّما سَالَت مآقِيها
تذكّرتُ الخَلِيل[2]

فالبقيع مدينة لبنانية، وأرض البتول بيت لحم، الرمز الديني؛ لمريم العذراء؛ والدة السيد المسيح عليه السلام، والخليل مدينة الشاعر؛ فالشاعر يعبّر عن حلقة وصل بين روحه وجسده؛ الوطن العربي، بمريم البتول.

[1] عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ١٩٧٨م، ص٩٥.
[2] الأعمال الشعرية، ص٨١٣.

ومن الرموز التي "تنتصب بؤراً مضمونية بسبب كثرة تكرارها؛ (مــريم، ومريام)"[1] وهي رمز ديني تراثي حضاري، يستحضرها المناصرة رمزاً لكنعــان وأرض كنعان الممتدة حتى إفريقيا يقول:

كَالبَحرِ مَرِيمُ إفريقيا في الفَضَاء
تَمُدُّ ذراعاً لِوهرَان
وراءَكِ يَختَبِئونَ لكَي لا يُرَو
مريم إفريقيّا لَم تُطابِق بَهاءَ الأُصُول
كذلِكِ قِيلَ: انظُروا المَاءَ
قِيل كذلكَ نِدّ لِرُوما أمَا زِلتِ يا مُهرةً
تَركُضينَ يُتَابعُ جَريكِ هذا المِداد[2]

ثم يحاول أن يربط بين حبه للوطن، وحبه لمريم الوطن، بالتعبير عن حــب متبادل بين فتاة وشاب بينهما ورود ومناديل، فيقول مستخدماً مريم الرمز:

بينَ مريَامَ وقلبي
حبلُ مَصِّيص
مناديلٌ منَ الوردِ وماء
نخلةٌ تَنثُرُ أطفالاً وقدّيسين
طَلعاً ورَحيق
فلمَاذا دَربُ مِريَامَ حَريق[3]

فمريم نخلة لكن هل تنثر النخلة أطفالاً وتنشئ قديســين؟ لا؛ بــل إن هــذه النخلة هي نخلة مريم التي أنجبت تحتها السيد المسيح، وهنا إشارة لقوله عز وجل:

---

(1) حركة الشعر الحر في الأردن، ص٣٥٠.
(2) الأعمال الشعرية، ص٥٤٨.
(3) المرجع السابق، ص٨٠٩.

"وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيّا"[1]

فالشاعر يوضح مقصوده بالتصريح أنها نخلة، لكن النخلة لا تنثر أطفالاً ولا تنشئ قديسين، فيتساءل ما دامت مدينة بيت لحم فيها قداسة، فلماذا فيها حريق، لولا وجود أعداء للدين يحضنونها.

يراوح المناصرة في أسلوبه بين التقريري، والإخباري، بأسلوب سردي، قصصي، إذ يؤكد على أحداث مرّت عبر السنين على مدينة مريم البتول، فيقترح ما يلزم لإنقاذها من براثن العدو، حيث نخلة مريم، والسيد المسيح شاهدة، يقول:

سأقدّمُ حُكماً ذَاتيّاً لا يُلزِمُ أحَداً
لا يُلزِمُ حتى مَريمَ أو نَخلتَها أو بَلَحَ جَدائِلِها
بالتالي، لا يُلزِمُني في مَحكَمَةِ الزّيتُون
حتى لَو صِرتُ خَبيراً بِخَرائِطِ أهلي
أرسُمُ البَحرَ كَالجُثّةِ الهَامِدة
أعلقُها فَوقَ جُدرانِهم في الرُفوف
قانِعاً بالصوَر
ومريمُ في حقلِ غُربَتِنا، نَخلةٌ شَاهِدة[2]

يكرر الشاعر رمز الفتاة، لمريم البتول، فيستخدم الدالة "**مريومة**" رمزاً للفتاة الشعبية، وكلفظة تداولها أهل القرية الآمنين باسمها المدلل "**مريومة**" فيقول:

مَريُومَةَ يا مَريُومَةَ يا مَريُومَة
أيّتُها التّلحميّةُ يا جارةَ الخَلايلَةِ الطيّبين
يا ابنةَ العِنَبِ الدابوقيّ

---

[1] القرآن الكريم، سورة مريم، آية (٢٥).

[2] الأعمال الشعرية، ص٦٦٦.

انشُري عِطرَكِ على شُجيراتِ الجَفاف
يا دائمةَ الخُضرةِ كزيتونةِ رُوحي[1]

وهذا الرمز يدل على أنها فتاة المدينة المرحة الطيبة دائمة النقاوة والحيوية.

وأخيراً يجمع المناصرة مريم على مريمات، فكل نساء المدينة الطاهرة هن مريم البتول، يقول:

أُشبّهُ نَخلَ قُنَيطِرَتي بالنّسَاء
وأشبّهُ تَطريزَها التّلحِميّ
بأثلامِ حَقلِ الرُّعاة
تصَحّر قبلَ الخَطر
تُرى: هل أشبّهُ نَخلكِ بالمَريَمات
يُخبّئنَ بعضَ الصناديقِ تحتَ سِلالِ العِنَب
هل المريماتُ اللواتي التَحفْنَ ثِيابَ الوُعود
يُداوين في لَيلةِ الصّلبِ هَذي القُروح
تُراهُن صِرن هوىً طازجاً في جِبالِ الخَليل
أم المريماتُ ندىً دافئات الخُدود
كرمّان حاكورةٍ لا تَنام[2]

يلفت الشاعر الأنظار إلى عذابات النساء التلحميات، تلك العذابات المُرَّة فهن لا ينعمن بما تنعم به النساء الأخريات، فكيف يداوين من يُصلب، فالرمز التلحمي هو رمز للسيد المسيح بعذاباته التي يقررها الشعب، ويرويها التاريخ المسيحي، فالموت لا يشفيه الدواء وهو يرمز بهذا لعذاب المرأة الفلسطينية التي تذوي على أبنائها بعد ذبحهم أمام ناظريها. أو صلب زوجها وتركها على أطفالها.

---

[1] الأعمال الشعرية، ص٣٢٦.
[2] المرجع السابق، ص٦٣١.

يؤكد المناصرة من خلال تكراره لأسماء النساء الرمزيـــة، علـــى دلالات نفسية، ترفع من شأن المرأة في شعره، أما جمعه مريم على مريمات، فإنهـــا ذات دلالتين، الأولى؛ دلالة لقدسية المرأة المريمية، حتى لو لـــم تحمـــل اســـم مــــريم. والدلالة الثانية، دلالة اجتماعية، حيث اسم مريم متكرر في تلك البيئـــة، ويمكـــن الإشارة إلى دلالة خاصة، إذ عـــذاب "**مـــريم البتـــول**" هـــو عـــذاب المريمـــات الفلسطينيات.

وهكذا ينهي الشاعر المناصرة حديثه عن المرأة الرمز مع اختصار العديـــد من الأمثلة الدالة على أنه استخدم المرأة ليرمز لها بكل شيء يحبه الشـــاعر حبـــاً صادقاً، تماماً كالحضارة، التي دلّتنا على ماضينا العريق، والتـــاريخ الـــذي روى للأجيال قصة أمة لا قصة شعب.

- ***قراءة في قصيدة (مريام الشمالية)***

تتكون هذه القصيدة من قطعة واحدة تحمل دلالتين؛ الأولى دينية والثانية سياسية، فيبدأ الشاعر بمقابلة للقداسة بين **(مريام الشمالية)** وهي رمز لمدينة و**(السيد المبارك)** وهو رمز للسلطة الحاكمة، الذي يحمّل نفسه عناء المواجهة فهو **(سيد)** بمفهوم السيادة والزعامة، لكن الشاعر يحذّر **(السيد)** من أن يقضي على نفسه –رغم بركته– فيقول:

لِيَفهمَ السيّدُ المُباركُ كشاهدةٍ في مَقبرَةِ الشُهداءِ أنّهُ سيَقضِي عَلينا
وعلى نَفسِه في الوقتِ نفسِه
سوف يديرُ وَجهَهُ إلى قِبلتِه ذاتَ ساعةِ مَندَم
ولن يجِد أحداً يُشفق علَى تَعاستِه وتَعاستِنا

يقارن الشاعر بين الحياة المادية والمعنوية، التي من المفروض أن تتشابك وتتشارك للنهضة والحضارة، برعاية **(السيد)**، المسؤول عن كيفية هذا التناغم بين المادي والمعنوي. إلا أن هذا الأمل بعيد في عين الشاعر إذ يحذّر **(السيد)** من ساعة المندم حين يدير وجهه للقبلة، وتعليل التشاؤم الذي يتنبأ به الشاعر يوضحه بقوله:

لأنّ الذهبَ والفضةَ القمريّةَ لا تذهبُ إلى مصبِّها
لأنّ الأمّهاتِ توقَّفنَ عن الإنجَاب
لأنّ الدّمَ يَسيلُ في عَرضِ البَحرِ
ولا يَصِلُ إلى مِريامَ الشّماليّة
لأنّ دَعوى الأرملةِ لا تَصِلُ إليه

لقد ابتدأت القصيدة بأربعة أسطر تحذيرية، ثم يتبعها بأربعة أسطر تعليلية، فيقرر الشاعر بداية أنه **(سيقضي علينا وعلى نفسه)** وعلّة هذا التقرير هو **(لأن**

الذهب والفضة القمرية لا تذهب إلى مصبّها) إذ إن خيرات الوطن تقدم قرباناً للعدو.

ثم يقرر أنه سوف يموت في ساعة ندم وذلك لأن **(الأمهات توقفن عن الإنجاب)** فلن يبقى له شيء إذا انتهت الحياة في ذلك المكان.

ثم يقرر أنه **(لن يجد أحداً يشفق على تعاسته وتعاستنا)** وذلك لأن **(الدم يسيل في عرض البحر ولا يصل إلى مريام الشمالية)** فهو يرمز لمريام الشمالية بالقلب فإذا سال الدم ولم يصل للقلب يموت صاحبه، ثم يقدم علة دون تقرير وهي **(أن دعوى الأرملة لا تصل إليه)** ذلك أنه مشغول عنها يبين هذا الإنشغال حديثه اللاحق، إذ بأسلوب هازئ يخاطب السيد فيقول:

لِيشربَ خَمرَةً عِندَما يَتعَب
لِيُدقّقَ في خُطوطِ الخارِطَة
لِيَنظُر إلى شَرَايينِ القُرى وتَعَرُّجاتِ الأنـهَار

هنا يحاول الشاعر أن يعرض للموقف ثم يبرر له، فليشرب الخمر إن تعب، وليدقق في خطوط الخرائط، ليتأكد من شرايين القرى ومسير الأنهار، فهذه الأمور لا بد أن يدقق فيها السيد، لكنه يفاجئ المخاطب بسؤال استنكاري، استهزائي بقوله:

هل ظَلَّ أخدودٌ (لَم يَبُولُوا) فِيه

إذ الصراع على تقسيم الأرض، التي عاث العدو فيها الفساد.

ثم يدفع الشاعر تعليلاته لما طلبه من السيد بداية فقد قالها وهو يتكهن للمستقبل الذي تدل مؤشرات الواقع عليه فيقول:

لعلّهُ يَصحُو مِن خَمرتِهِ الرّديئة

إذن لقد صرح الشاعر بقصده من سؤاله الاستنكاري، بـ **(لعله يصحو من خمرته الرديئة).**

يتأكد في هذا الالتفات وجود طرفي خطاب، الأول يشكو الشاعر من قصر نظره، والثاني يشكو من غفلته، وأخيراً يقطع الشاعر سيله المتدفق مـــن التقريـــر والتعليل والتحليل لينتقل إلى عرض سينمائي حين يرسم لوحة لحال السيد المتربّع على عرش اللهو، يقامر بمواعظه الساخرة، فيقول:

وبعدَ أن تَلوتُ نَصائحي
كانَ يَجلِسُ إلى كَومَةِ القَشّ
في رأسِ الجَبَلِ مثلَ الأيّل
تضجّ خاصرَتَه من الضّحك
اندَفَعَت مِن فَمِهِ المَواعِظ كَالسَّيل الهَادِر
ذلكَ هو السيّدُ المُبارَك
سيّدُ الأرَامِل
سيّدُ الجَرحَى
سيّدُ الرَّمل
سيّدُ المَذبَحَة
يَستَلقِي عَلى قَفاهُ ويَضحك
يقلّبُ أرشيفَ ذِكرَياتِه الجَميلَة
دمُ أبنَاءِ مِريامَ الشماليّة

بعد هذا العرض لا يمكن لحال (الســيد) أن يتدارك مــا فــات، فيضـــحك الناصح، على مهزلة التقسيم إذ دفع في ثمنها ما أسال دم أبناء مريـــام الشـــمالية.

هكذا يحاول المناصرة التوقيت الزماني والمكاني لمدينة أو قريـــة هزّهـــا الخوف فانتظرت ذات مساء المخلّص الذي يخلّصها من عذاباتها، في حـــين أنـــه أدلى بدلو نصائحه، لكن النتيجة هي (**الضحك**)؛ لأن ميزان الحياة مختلّ ومعـــوجّ، فالحياة التي تحياها الأمكنة خرجت عن نطاق تفكيرهم فضحكوا.

• ثالثاً: حيزية

حوى ديوان المناصرة عدداً من العناصر التراثية المتمثلة؛ بالأغنية الشعبية والمثل الشعبي، والشعر التراثي، وتعد قصيدة **(حيزية عاشقة من رذاذ الغابات)** خير مثل -بعد جفرا- على الشعر التراثي الذي حوّره المناصرة بعد هضم الحادثة ثم بإجادة توظيفها. فمن هي حيزية؟ وكيف وظف قصتها في شعره؟

حيزية؛ هي "جدل الموت والحياة قصة تاريخية شعبية تعود إلى القرن التاسع عشر، تحكي قصة عاشقة ماتت في شبابها، ورثاها ابن قيطون -شاعر شعبي جزائري-"[1] استخدمها المناصرة كتناص للموروث الشعبي، مستفيداً من انتشارها كأغنية شعبية متوارثة، فحولها بقدرته الفنية إلى أسطورة، ووضع عليها وشاحاً من رذاذ الغابات، حين عنون قصيدته بـ"**حيزية عاشقة من رذاذ الغابات**" ليقدم بذلك "أنثى عاشقة ملتبسة بالطبيعة أو ربما كان رذاذ الواحات الفضاء الذي تقطنه العاشقة، فهي أنثى تموزية، تتماهى مع رذاذ السماء واخضرار الواحات تفوح منها دلالات العطاء والاخضرار والخصب والأمل"[2] يقول المناصرة: "وقد زرت قبر حيزية في قرية قرب مدينة بسكرة، وتأثرت بالقصة.

لم يأت هذا "التوظيف التراثي عبثاً ، بل جاء منسجماً مع السياق، ومعبّراً بحرارة عن وجدان الشاعر وحالته الإبداعية، في إطار التوثيق للتراث وتأكيد الهوية، وإعطاء الدلالات حرارة خاصة"[3]

لقد ساعدت الحياة المناصرة على البحث عن مكنون القضايا الشعبية، فقد زار قبرها وتأثر بالقصيدة الشعبية التي قيلت فيها فجعلها وجهاً آخراً لجفرا في الموروث الفلسطيني، لم تأت هذه مصادفة، بل من العمق والسعة التي يتمتع بهما المناصرة في البحث وراء الأغنية الشعبية ليقدم رؤية جديدة من منظوره تحمل الأمل والحب للقادم الجديد من الواقع الثوري في كل الأوطان.

---

(1) ليديا وعد الله، التناص المعرفي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م، ص٧٧.

(2) المرجع السابق، ص٧٢.

(3) أحمد عرفات، التوظيف التراثي في شعر عز الدين المناصرة، ص٢٣، أفكار، ع١٤٠، ٢٠٠٠م.

وكان لحيزية المرأة الجزائرية دور فاعل في شعر المناصرة فهي تمثل حالة من حالات الحزن التي تلبّست الشاعر وهو يتحدث عنها إذ يقول:

"حيزية اكتشفتها في الجزائر، وهي شخصية حقيقية عاشت في القرن التاسع عشر قتلها حبيبها خطأً، حيث كانت تحضّر له الطعام وهو مطارد من العدو، فلم يتبينها بين الغابات الكثيفة، فبكاها شاعر شعبي جزائري. وقد زرت قبرها قرب مدينة بسكرة الجزائرية، وربما وجدت فيها معادلاً لجفرا، فأعدت قراءة سيرتها في قصيدتي **(حيزية... عاشقة من رذاذ الواحات)** وضربت بأجوائها على كل قصائد الديوان"[1].

لقد شكّلت المرأة بحقيقتها وبجميع أدوارها، نواة لشعرية المناصرة، إذ جعلها صنو الرجل، وذراعه الأيمن دون أن يهدف إلى إفرادها كحالة شعرية، فقد عرف عنه الشعرية المكانية، وشعرية الأمكنة، ولم يعرف يوماً كشاعر للمرأة، إذ لا تقيس أعماله الشعرية المرأة عادة بمقياس الوصف الحسي، فضرب بشاعريته للمكان والكنعنة أروع مثل لامرأة عاشت في القرن العشرين، لأنه جعلها روحاً لكل قصيدة من قصائده دون أن يفصّلها جسداً وهيئة.

---

(1) شعرية التاريخ والأمكنة (حوارات مع عز الدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م، ص٦٧٨.

- **قراءة في قصيدة (حيزية عاشقة من رذاذ الغابات)**

كتبت هذه القصيدة عام ١٩٨٦م، حين علم الشاعر بقصة (حيزية) الحقيقية من أحد الشعراء، فلم يلبث أن نظم القصيدة استشعاراً بمأساة الثوار أينما كانوا وأينما حلّوا، فالقصة وردت على أن حيزية تروى في التاريخ الجزائري على أنها أسطورة حقيقية، فقد كتبت حيزية العاشقة قصة عشقها بمداد دمها، نقلها لنا المناصرة في ثمانية أجزاء، وهي القصيدة الأطول، لأن الشاعر حاول أن يحوّر ويطوّر في القصة التي لا تتجاوز المقطوعة الواحدة.

المقطوعة الأولى:

أحسِدُ الواحةَ الدّمَويّةِ هذا المَسَاء
أحسِدُ الأصدقَاء
أحسِدُ المُتَفرّجَ والطاولاتِ العِتاقِ الإماءِ
الأكُفَّ التي صفّقَت راعِفَة
القَواريرُ أحسِدُها
والخَلاخيلُ ذاهبةٌ آيبَة
أحسِدُ العَاصِفَة
في حَنايَا الفضَاء
أحسِدُ الخَمرَ مُنسابَةً وعَراجينُها في ارتِخَاء
وابنَ قَيطونَ أحسِدُهُ عَاشِقاً
طافَ في زَرعِها
و"سَطِيفِ": حقول الشّعير، الأعَالي،
يَنابيعَها
أحسد الخشبَ الصدفيَّ الذي لامسَته أصابِعَها
"سيدي خالد": عَرَباً وخِياماً ونَخلاً، هَوىً
أحسِدُ الأشقيَاء
أحسِدُ الجَبَلين.. ظعَائنَها شقّتِ القَنطَرة

أحسدُ الشُعراءَ الرواةَ الذين رَأوها
على هَودَجِ الكَهرباء
أحسد التّمرَ في "بسكرة"
الجفافَ الذي جفّ حُزناً عَليها
مَضَى ساكناً في الغَدير
أحسدُ الملحَ يَقصفُ أعلى البُروج
أحسدُ القَيظَ والزمهرير
أحسدُ الخَيلَ: أعرافَها وحوافرَها والسُّروج
أحسَدُ القهوةَ البربريّة، تسكُبها في دمي
طفلةٌ ذاتُ ردفٍ غَنوج
أحسدُ الغابةَ المُمطِرة
الضفائرَ أحسدُها ومروجَ السنابل
وابنَ السّبيل
رآها مع الفجرِ تَرعى النّدى في الحقول
الغرانيقَ أحسدُها والبَطاريقَ ثمّ الحَمَام
الوصيفاتِ أحسدُهنّ إذا
ما رَمَينَ علَيها السّلام
أحسدُ النّجمَ حين غَفَى هائِماً
فوقَ معصَمِها ثمّ نام
أحسدُ الكَوكَبين اللّذين أماطا اللّثام
أحسدُ اللّيلَ فوقَ زُنودِ الرّخَام
أحسدُ الزّنبقَ الوثَنيّ وسربَ القطَا
ثم سربَ العصافيرِ، جيشَ اليَمَام
أحسدُ امرأةً من شُعاع
أحسدُ امرأةً مِن نَبيذِ الرّعاع
أحسدُ القدرِ والنارَ والزّنجَبيل

-رُغمَ أنّي نَسيتُ الضّلوع
على مَفرقِ الدّربِ في جبلِ الخَليل-
أحسِدُ العِنَبَ البَربَريّ المُعتّق
صار على شَفَتَيها غَمام
أحسِدُ المَقعَد الحَجَريّ وأهدابَها الشّارِدَات
ندىً في التّلاع
أحسِدُ الفَحمَ مِن حَطَبٍ وشواءِ الغَزَال
أحسِدُ النَّولَ والنّاسِجَات
والجبينَ الّذي يَتَعالى عَلَيه الهِلال
والمُغيراتِ صُبحاً وعَصراً عَلى تَلّةٍ في الفَلاة
أحسدُ الدّمعةَ النّافِرَة
آهِ يا امرأةً من رَذاذِ السَّماء
آهِ يا شجرةَ الغابةِ المَاطِرة
أحسِدُ الرَّملَ والدّودَ والمَقبَرة
أحسِدُ الشّمعَ في كَفّها ثمّ حِنّاءها في اليدين
أحسِدُ الخُرجَ يَعلو صَهيلَ الفرس
أحسِدُ التوتَ في الصّدرِ والفَجرِ في الثّغرِ والمَرجِ في القمّتَين
أحسِدُ الجِذعَ: زيتونةً مَرجَحَت ساعدَين
أحسِدُ النّبعَ مركزَ عُشبِ القَبيلةِ خَلفَ الأُفُق
أحسِدُ الصُّرَّةَ الحَلَزُون وخِلخَالَها الدَمَويّ
وما بينَ بينَ
أحسِدُ الوركَ من عِنَبٍ ... ولَهُ مُفتَرَق
أحسِدُ الخَدَّ في صَحنه
عَلقَت غَمزَةٌ من لُجَين
أحسِدُ السِّدرَةَ المُنتَهى.. والأَلَق
غابةَ الصّابرين الصَّدود

أحسدُ الرِّقمَتَين
وأسَاها الّذي فاقَ كلَّ الحُدود

الجزء الأول يترنّم فيه الشاعر بدفقات الدماء التي يحسد الأرض التي سالت عليها، ثم يكرر لفظة أحسد (٣٢) مرّة، إذ يخيل للمخاطب أنه يعرض مشهداً سينمائياً فيه كاتب القصة، ثم صانع السيناريو، _وهو ناظم الأبيات ابن قيطون_، ثم الأصدقاء يعرضون عليهم فكرة الفيلم، ثم مسرح وطاولات، وجمهور متفرج، فيحسد من خلال هذا العرض المتخيّل؛ الكاتب والممثلين والمتفرجين والمصفقين، لكنه قبل كل شيء هو يحسد المكان (**الواحة الدموية**) ثم يبدأ بتعداد عوامل الطبيعة التي وقعت فيها الحادثة دون أن يشير إلى ذلك، فيحسد العاصفة، و(سطيف حقول الشعير) والأعالي، والينابيع، ثم الخشب ثم الجبلين، ثم القيظ والزمهري، ثم الغابة الممطرة، ثم الكوكبين، ثم الليل، ثم الرمل والدود في المقبرة ثم الجفاف، كما يحسد التمر، والملح، والخمر، والقهوة البربرية، والعنب البربري المعتق، ويحسد البدو كلهم خاصة (**سيدي خالد**) المنتمية إليهم البطلة، فيحسد العرب والخيام والنخل والهودج، -لكن يضيف للهودج الكهرباء بإشارة إلى تحضّر البطلة وعشيرتها-، وكذلك يحسد من رآها من الرجال، ومن تعامل معها من النساء، ويحسد الظعائن والخيل، -يقتبس من القرآن الكريم، والمغيرات صبحا-ويحسد الغرانيق، والبطاريق، والحمام والعصافير، حتى يصل الشاعر للوصف الحسي الذي يوازيه بالطبيعة من الوطن كعادته في الوصف يقول: (**أحسد التوت في الصدر والفجر في الثغر**) وفي هذا التشبيه للصدر بالتوت وللصباح الفتان في ابتسامتها، كذلك يقول: (**أحسد الصرة الحلزون**) و(**أحسد الورك من عنب**) يحاول الشاعر بذلك أن يقدم صورة الجمال الوطني في جسد هذه المرأة لينتهي باقتباس قرآني (**أحسد سدرة المنتهى.. والألق**) وهي مكان عال في الجنة، ثم الغابة التي استشهدت فيها البطلة، ثم الرقمتين، وأخيراً (**أساها الذي فاق كل الحدود**) لكن لم يقرن مع أساها لفظة الحسد هذه المرة.

يوقف المناصرة سيل هذه (الحسدات) المتدفقة كالسيل، عند حقيقة القصة.

المقطوعة الثانية:

واحةٌ للمَطَر
عرّجَت صَوبَها الفارسَة
حيثُ كان دَمٌ يَنتظِر
أحمرُ الشّفتين بلونِ القَمر
عندما كان يلعبُ في القَفرِ بينَ الرُّعاة
كان يرقُبُ غَدرَ الرّمال النقيّة هذا القمر
كان يرسِمُ تشكيلةً مِن خُطوطٍ على الرّمل
دونَ أثر
الأفاعي وقيل: نِثارُ فُتاتِ القَبيلةِ في المُنحَدر
تسلّل عاشقَها كالرّذاذِ الرّبيعيّ بينَ المُروج
رأى كومةً من عقيقِ قِلادتها ورأى
خطّاً في عُيونِ السّواد
يا ملفعةَ الفَجرِ إنّ الهَوى البَدَويّ
هوى الأُرجوان
كان مُتّفقاً أن تُبادرَه بنشيد
فلم تَستَطِع واعتَراها الذّهول
ورأى الظِلّ في الماءِ مِثلَ العَذول
يتباطأ نرجسةً داميَة
تتناثر في الماءِ رائحةُ الشكِّ والحسرةُ الآتية
فأطلقَ طَلقَتَه الواحدة
في جبينِ النّدى وغزالِ الحُقول

يقص الشاعر القصة التي نظمها ابن قيطون، بأسلوب سردي جذّاب، ويبدؤها بالمكان، الذي وقعت فيه الحادثة هي غابة، لكنه جعلها **(واحة للمطر)** وذكر أن البطلة فارسة، عرّجت على تلك الواحة، بدأ بإشارة بسيطة للنهاية بقوله:

(حيث كان دم ينتظــر)، جعل للدم جمالاً خاصاً حين جعله كلون أحمر الشفاه، ثــم جعله كلون القمر، في ممازجة بين لون الدم الذي تدفّق وقت ظهور القمــر، ثــم يوجه خطابه للقمر الذي يعني به الفارسة، يقول؛ لقد كانت هذه الفارسة فتاة **(تلعب في القفر بين الرعاة)**، ثم هي رشيقة، إذ **(ترسم تشكيلة من خطوط على الرمــل/ دون أثر)**، ثم ينتقل لوصف العدو، ومكانه بسطر واحد فهم أفاعي أو **(نثار فتــات القبيلة في المنحدر)** لينتقل بأسلوب مشوق لحال العاشق الذي مــن المفتــرض أن ينتظرها تحمل له الأسرار، وقد كان من المفترض أن تبادره بأنشودة يعرفها، لكن كان هناك عيون كثيرة في الليل المظلم، فأخطأها، إذ لم تستطع الإنشاد، فخيّل إليه أنهاعاذل، يريد اصطياد العاشقين، فشك فيها: **(فأطلق طلقته الواحدة/ في جبــين الندى وغزال الحقول)**.

وهكذا تنتهي قصة حيزية كما أنشدها ابن قيطون، وكما هي متوارثــة فــي التراث ومروية بالتاريخ الجزائري، لكن المناصرة بعد أن قدّم (المقدمة الحســدية: أحسد، أحسد، أحسد)، روى القصة وأنهاها، كي يطوّر هــذه القصــة إذ جعلهــا أسطورة يتناقلها العشاق والأبطال.

المقطوعة الثالثة:

غيرَ أنّ حديثَ الرُّواةِ يَطول
لو رأيتُم معَ الفجرِ غامضةً تنتظر
ما الذي يجعلُ الفارسَ المُنتظِر
لا يقاتِل عن موعد قرب ذاك الحجر
أذكروا رهبةَ القتل بين النخيل
أنظروا أرجوانَ القتيلة لمّا يَكُن
مثلَ أيِّ قتيل
العراجينُ خافت وثارت مدامعَها قُربَ ماءِ السّماء
سَمِعَ النّبعُ فَجراً مع العُشبِ قَبلَ خُروجِ الرُّعاة
من مَغائرِهِم في السّهول

صرخةً واحدة
لعاشقةٍ مُرِّغَت بالدِّماء
هدأت غضبةُ الرِّيحِ في مَوقِدِ النَّار
وانطفأت دفعةً واحدة

في هذا الجزء يأبى المناصرة إلا أن يبرر، أو يدافع، أو يراجع ما يدور من أقوال في هذه القصة، فيذكر ما يتحشرج في صدره عن دافع القتل ودافع الطلقة وكأنه يحاول أن ينسج قصة جديدة على منوال هذه الحادثة المشهورة، يحدد هو تفاصيلها.

المقطوعة الرابعة:
إنّني واثقٌ أنّ حنّاءها في الرَّبيع
ولم يلتفحِ بجهنَّم بارودةً من حديد
إنّني واثقٌ أنّه لَملَم الوَحشةَ الواجِفَة
بعدَ عِشرينَ عاماً، بكى من جَديد
-موجزٌ ورهيفُ أساي
جمرةُ البَدوِ أنتِ فمِن أين جئتِ
تلوبينَ مُختالةً في قَميص
موجَزٌ ورَهيفُ أساي حَفلةٌ في تِلمِسان أنتِ
موشحةٌ بأغاني مساءِ الخميس
موجَزٌ ورَهيفٌ أسَاي
قطعة من سماء
أرجوانيةٌ علقت ليلة المجزرة
بجناحِ على الثلج في (جرجرة)
موجز ورهيف أساي
نقطة من بياض مساي

نَخلَةٌ في أعالي الجِبالِ تُطِلُّ على العاصِمَة
أو كأنّكِ جِئتِ منَ البَحرِ دونَ مُوَارَبَة
مِن صُخورِ الجُزُر
لفحتكِ الرياحُ، ركَضتِ إلى الغَار
كانت ضفائرها السود ملساء مثل ليالي السمر
وأنا غارق في دم الأرجوان
قالت النرجسة:
أيُشبِهُني أحد في صفاء الدموع
أيشبهني أحد في الكتابة أو في الحنين
أيشبهني أحد في التجاعيد والهمّ فوق الجبين
أيشبهني أحد في الندى مثل رمانةٍ طازجة
في دماء الوريد
أيشبهني شعراء التماثيل
أشعارهم من قديد
وابن قيطون غازلها من بعيد
ظل في السر يهدي إليها الورود
وبعض الرسائل تُترك مجهولة في الصقيع
على باب خيمتها عبر ساعي البريد
وتُمل ملفوفةً بوتد
إنني واثق أنها لا تفكّ الخطوط
ربما قيل إني أغار وفي القلب مني حسد
أيشبهني أحد: كنتُ أُغازِلُها في الطريق
ونَدَهتُ عُمومَ البلَد
إلى ساحةٍ وشَلَفتُ مَنادِيلَها
وهُمُ يَنظُرون
النقوشُ التي حُفرت في (الطَسيلي) رأتنِي

رأتني جُموعُ الرُّعاة
أُمَصمِصُها قطعةً قطعةً ورأتني الشِياه
وطار الحَمامُ على ساعِدَيها ارتَمى
زُرقةً واخضِراراً وما قال: آه
-زاجلاً كان هذا الحَمام
وهوايَ الذي في الضُلُوعِ هَواه-)

هكذا كان يدخل الشاعر في القصة تفسيرات لأسباب ذهابها لتلاقي حتفها. ليأتي على كونه التقى معها وغازلها، وهكذا تطورت القصة بأحداثها عنده فهو يعشق هذه الفارسة التي حاول أن يقابل بينها وبين جفرا، لينهي قصتها بعشقه لها بل وإتمام واجب الحب والعشق بالمغازلة والمجاهرة بها.

في هذا الجزء الطويل، يحاول المناصرة أن ينسج خيوط قصة رآها هو، فيزيد بحبكتها ويطوّرها، ويكثّف الحوار، ويزيد الأحداث، ويطيل بها بوصف الفارسة ودوافع ذهابها، ثم يروي تفاصيل لم تكن موجودة وهي أن عرسها كان في الربيع وأن حناءها لم يسخن في يدها كي يصطبغ، وأنه يعيش وحشة قاتلة، حتى أنه بكى بعد عشرين عامًا من موعدٍ مع الحنّاء، ووضعه على الأيادي، مكرراً جملة **(موجز ورهيف أساي)** فهو يختصر الأسى بالرثاء، ويطيل بالوصف لفتنة الأرجوان.

المقطوعة الخامسة:
إذَن يا ابنَ قَيطُونَ هاتِ قصيدَتَكَ النّائِمَة
لِيَحكُمَ بيني وبينَكَ جمعٌ من الشُعراءِ الكِرَام
ورهطُ الرُّواة
وإن لَم تَثِق فَالقُضَاة

يتحدى المناصرة ابن قيطون الناظم الشعبي الأصلي لحيزية، بنظمه قصيدة من روايته في حيزية الفارسة، على غرار الموروث الذي أحسن هضـمه، حـين طوّر القصة، وأطال جوانبها، وهذّب أحداثها. وهو بهذا يفاخر بهذا النظم الجديـد الذي كرّم به حيزية بعد عشرات سنين من موتها.

المقطوعة السادسة:

القتيلةُ زيتونةٌ
أم رماحُ المقابرِ قد غُرِسَت في السُؤال
القَتيلةُ رملٌ على البَحر
أم ذَهَبُ الأضرِحَة
ليس نَسمَعُ غَيرَ صدى النائحَة
أو كأنّي رأيتُك مِن قبلُ يا رَغبةً جامِحَة
ربّمَا في سُفوحِ الجِبَال
وأنا واثقٌ أنّ هذا الرّذاذُ لهُ صِلَةٌ بالرّمَال
غَيرَ أنّ الدّليلَ الّذي كان بين يديَّ اختفى
مثلُ بَرقٍ وظَلّ السُؤال

يأتي الجزء السادس يستكمل صروح قصته المنسوجة على روايته الجديدة، فيجدد عهد روايته بالأسئلة الذاهلة، إذ يطلق الشاعر صفات الطبيعة على القتيلـة: (**أهي زيتونة؟ أم رماح المقابر؟ رمل على البحر، أم ذهب الأضرحة**) هذه الأسئلة يطرحها ليتابع تأبينها على طريقته، فهي في رؤيته زيتونة، وهي رمل فهي وطن، يحاول الشاعر أن يرفع من قيمة المرأة العاشقة المقتولة خطـأً بسـهم الحبيـب، متعاطفاً مع جرأتها ووطنيتها، ثم يقرر أنه لم يسمع سوى صوتٌ للنائحة، فيضعها في ميزان آخر هو ميزان الطبيعة إذ يصفها بأنها رذاذ له صلة بالرمل، ثم لا يبت بكينونتها إذ يعتبر اختفاء الدليل من كونها رذاذاً من الرمل، ويبقى السـؤال عـن

ماهية هذه القتيلة. فالشاعر يبحث عن سبب القتل لكن تذهب من يديه كل الـدلائل وتبقى تحاصره الأسئلة.

المقطوعة السابعة:

-فلنقُل: عَاشِقَة
في ليالي الصَّليب
ولنقُل: عَندَليب
ولنقُل حين أغوت.. غَوَت اللّهيب
ولنقُل: سَاحِرَة
ولنقُل سُحرَت خَلفَ أحجَارِ وادي الرّمال
ولنَقُل -فَرَضَاً- إنّها امرأةٌ حاذِقَة
ولنقُل: -صُدفَةً- رَحلَقَت رِجلَه في الغَرَام
ولنَقُل إنّها نَجمةٌ في السما الواضِحة
-إنني عاشِقٌ جَرَّبَ الذَّبحَ والمَذبَحَة-
ولنَقُل -مُهرةٌ جامِحَة
سَئِمَت بَردَ فَرشَتِها
وتسلّلَ يَنبوعُها دافِئاً في الظلام
ولنقُل -وردةٌ عطِشَت
فرواها النخيل.. وخاف
ولنَقُل إنّها تربةٌ شَقّقَتها ليالي الجَفَاف
ولنقُل -غَجَرٌ لَملَموا نارَهم
حولَ تلكَ الضّفَاف
ونَسُوا جَمرَةً علِقَت في ذوائِبِها البائِنَة
ولنقل -مثلاً- إنّها امرأةٌ خائِنَة
طارَحَتني الغَرَام
عندما كانَ عاشِقُها في الصّلاة

وابنُ قيطونَ كان يدبّجُ بعضَ الرسَائِلِ في الخفاء
ما الذي يُزعِجُ الشعَراء
ما الذي يُزعِجُ بعضَ الرُّواة
إذا كانت امرأةٌ خائنة

في الجزء قبل الأخير يجتهد في البحث عن الإجابة فتبدأ افتراضاته، حتى تصل به حدود الدعوات والافتراضات لافتراضها خائنة، وهكذا قرر أنها امرأة خائنة وهذا السبب المعقول الذي يجعل عاشقها يقتلها.

المقطوعة الثامنة:

قد يضيعُ كلامُ الرّواةِ سدىً
بعد تدجينِه في المُقرّر في الجَامعات
أو إعادةِ إنتاجِه باختصَار
في اللّجَانِ الّتي نَقّحَت كُتُبَ المَدرَسة
ربُما لَم تَكُن من دَم، إنّما نَرجِسَة
سافرَت حولَ مرآتِها
وأُراهِنُ ما عَشِقَت أحداً
إنّما عَشِقَت ذَاتَها
قربَ واحاتِ (أولادِ جَلاّلٍ) في الفَلَوَات
فَليكُن
فَليكُن
إنّني أحسدُ الغابةَ المَاطِرة
أحسِدُ النِّسرَ في جَرجَرَة
أحسدُ التّمرَ في بَسكَرَة
أحسِدُ الرّملَ والدّودَ والعُشبَ في المَقبَرَة

في هذا الجزء الأخير، يقرر أن التاريخ بأسره قد يتغير حيث يكتب متطوراً، فلا عجب إن هو روى قصة بوجه جديد. لينتهي من هذه القضية التي طرحها باختصار، ليرجع إلى العاشقة، فيؤكد أنها أسطورة كأسطورة النرجسة التي أحبت نفسها، ليقرر أنه من الممكن أن تكون خائنة، لعله يرتاح من دوار الأسئلة التي شغلته طويلاً، ثم يعود لما بدأ تكراره في المقطوعة الأولى من الحسد، ليصل إلى نتيجة مفادها أنه ومهما كانت هذه العاشقة، فإنه يحسد الغابة التي استشهدت بها، والنسر الذي علا المكان، والتمر الذي أثمر من دمها، وأخيراً يحسد الرمل، والدود، والعشب، والموجودات في المقبرة التي دفنت بها البطلة.

لقد حاولت الدراسة أن تتعمّق في أجواء شعر المرأة عند المناصرة من عدة جوانب هي:

الجانب الأول: وصف لحالة المرأة في حياة المناصرة من خلال حديثه، ثم من خلال شعره، إذ لم يخصص لها بابٌ يمكن أن يلِج منه الدارسون بسهولة، إنما انتزع ذلك الشعر انتزاعاً من بين تقنياته المختلفة المتجددة، فكانت مكانة المرأة لا تضاهيها مكانة، فقد وضّح أن المرأة كانت ذات أثر في شاعريته، كما ذكر في غير مكان أنه ابتدأت معرفته بالمرأة من النواة الأولى في حياته؛ (أسرته). وأخيراً استخلص ما أورده من وصف للجمال المعنوي والزينة الشكلية عند المرأة، فهي على قلّة وجودها، لا بد من إلحاقها ضمن لغة الشاعر التي أثراها بهذه الأبعاد الشعورية الجميلة في المرأة.

الجانب الثاني: الأسلوب اللغوي الرمزي الذي اعتمده المناصرة في شعره في المرأة، فلغته فيها تجلٍ خاص بالمرأة، وعليه فإن المناصرة يعتبر مجدداً في لغته في المرأة، من خلال تقنياته التعريفية لها، فقد عرّفها كرمز للحضارة، والدين، والتاريخ، من خلال الرمز التراثي، والرمز الأسطوري، والرمز التاريخي، تلك الرموز التي في غالبها كان للمرأة حضور لا يغفل، كعمود الملح، وزرقاء اليمامة.

الجانب الثالث: التمركز حول امرأة بذاتها، إذ تم استحضار الماضي فيها وكـذلك تم استشراف المستقبل من خلال التركيز على هذه المرأة، وقد استخدمت التقنيــات اللغوية في شعر المرأة، ما يجلو صورتها وصوتها تماماً، فهو ذو باع طويل فــي استحداث التقنيات التي تضع المرأة في المقام المناسب، مع التفرد من بين الشعراء الحداثيين بامتصاص التراث، الذي تشكّل فيه المرأة المادة الخام والأكثر أهمية من بين المواد التراثية الأخرى، فهي موجودة فــي التــاريخ وفــي الحضــارة وفــي الأسطورة. فالدراسة تؤكد أهمية المرأة، تلك الأهمية التــي تبــرز مــن خــلال استحضارها في كل ملمح شعري.

الفصل الثاني

التشكّل اللغوي والفني في شعر المرأة عند المناصرة

- **تمهيد**

إن دراسة البنية الشكلية للقصيدة الحديثة أمر ليس بالصعب، ذلك أنه كلما اتجهت الدراسة إلى أغوار النص استطاعت استخراج طاقة أكبر من طاقات الشاعر المكنونة، والسريعة بسرعة الحياة، والقوية بمقدار قدرات الشاعر المخزونة التي يقوم بتوظيفها في نصه.

ينقل عبد الله الغذامي مقولة عن عبد الحميد الكاتب مفادها: " خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً" ويعقّب عليها الغذامي قائلاً: وهنا تأتي المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانات اللغوية، وقرر ما هو حقيقي، وما هو مجازي، في الخطاب التعبيري، ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي، أو مخيال ذهني، يكتبه الرجل، وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية[1].

يناقش الغذامي في هذه المقولة، الجور التاريخي الذي وقع على المرأة، فأحال دورها إلى خيال في ذهن الرجل، يصوغها حيثما شاء وكيفما يشاء، والأمر الهام في هذه المناقشة أن المرأة لدى المناصرة لم تكن مجرد خيال وإنما دغمها في كلماته الشعرية، كما دغم نفسه تماماً، فلغته مختلفة عن لغة نزار قباني في المرأة، لأن نزار قباني أعطاها صورة موازية لصورته، فهو يصفها زوجة وعاشقة ومناضلة ومتمردة وحتى خائنة، بينما المناصرة يدعها تتكلم بلسانها وتعمل بنفسها بل وجعل من نفسه خيالاً لذهنها يقول:

أهرُبُ للبَحرِ المُتَدارك، أقتاتُ الأسماك
والطُحلُبَ فوقَ صخورِ المُرجان
حتى لا أَبقَى مَربُوطاً بالأَسلاَك

---

(1) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٧م، ص٧.

حتى تأتِيني جفرَا في النَوم كحُوريّة
وتُوشوِشُنيَ: لَستَ بِغلطَان، لستَ بغلطان[١]

فالشاعر ينتظر الخلاص من امرأة تأتيه في المنام، ولفظة (الجفرا) التي تأتي في النوم، و(حورية) والفعل (توشوشني) دالاّت واضحات على قيمة المرأة في ذات النص. ويبقى المناصرة يؤكد على قوة المرأة بنفاذ بصيرتها بالقول:

القُدسُ تَشكُرُكُم
اللّدُ والرَملَة
والكَرمِلُ العالي
والمَرجُ والتلّة
وأنا وجَفرا والحَقائبُ والكُتُب
ثمّ الغَسيلُ تَليهِ دفّاتِ الخَزانَة
ثمّ كَنعانُ الجديد
جفرا تقولُ: بأنّ أشعَاري
وما أشبَه
ستقرّبُ الدَولَة
البيتُ مَهدومٌ، والقَلبُ مَختومٌ، والعَقلُ مُختَلٌّ، والفِعلُ مُعتَلّ، والأرضُ مُحتَلّة[٢]

وهاهو المناصرة يؤكد ثانية، بلغة طبيعية، بسيطة، تكشف لنا عن دلالة هامة للمرأة، إذ يوازي بينها وبين الوطن، ثم يقرنها معه بدلالة: **(وأنا وجفرا)** ثم يقرر ما تقرّه بشأن أشعاره بدلالة **(جفرا تقول: بأن أشعاري وما أشبه، ستقرب الدولة)**، "فاللغة لا تكشف لنا عن خفاياها وأبعادها إلا إذا نحن منحناها خشوعنا

(1) الأعمال الشعرية، ص٤٣٦.
(2) المرجع السابق، ص٦٢٢.

وأحببنا أسسها حباً يخالطه نوع من التقديس"[١] وهذا ما ساعده على إيصال قدسية المرأة التي أحالت لغته إلى أساس كشف عن خفاياه فيها أثناء حديثه عنها.

فإذا لجأ المناصرة إلى هذه اللغة بدافع النفسية، فإن المرأة هي التي حرّكت رؤيته فأنتجت هذه اللغة؛ فالمرأة موجودة، واللغة موجودة، لكن الذي يختلف هنا هي الرؤى التي ينشئها الشاعر حسب تفاعله مع هذه الموجودات. وما لجوؤه إليها إلا لـ"وجود نفسي" وهذا الوجود النفسي لا يقِلّ واقعية عن الوجود المادي نفسه، فإذا كانت إحساساتنا وإدراكاتنا تكشف لنا عن جانب من الواقع المعلوم، فإن تجارب الرؤى تكشف لنا عن جانب آخر هو الجانب المجهول.[٢]

غير أن المناسب من الكلام هنا أن المناصرة كشف عن مكنونه هو تجاه المرأة، لا عن مكنون المرأة؛ لأنه حسب التفسير النفسي للأدب يكون "تحويره لكل اسم وفعل –للمرأة– تقريباً إلى رمز جنسي"[٣]. وهذا ما لم نلمحه عند المناصرة بل على العكس، فربما كان حبه للأرض نابعاً من حبه لا لأمه فقط؛ بل لكل أم ترضع طفلها لبن الحب للوطن. وعلى كل حال فالتفسير النفسي للأدب لا يوجد فرق بين الخيال والواقع، بل يعتبرهما "عنصرين فعّالين في عالم الأشياء والأشخاص والأحداث. وهذا معناه أن الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة، بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال، فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان"[٤]. وهذا التفسير عينه، يوقف عند رؤية المناصرة الاجتماعية للمرأة، فهو يقدسها قدسية الوطن في الخيال، وفي الحقيقة، وهذا ما يعطي ثراءً لتجربته الشعرية في المرأة.

---

(1) سايكولوجية الشعر، ص١٢.

(2) سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، ط٢، ص١٤١.

(3) التفسير النفسي للأدب، ص١٧.

(4) المرجع السابق، ص٣٦

القسم الأول: التشكّل اللغوي والفني في شعر المرأة

إن المناصرة من الشعراء الذين يصعب تمييز بنائهم الفني للقصيدة الواحدة، لكثرة ما تزخر بالتشكّلات اللغوية، فقد أشبع نصه من محصوله اللغوي إشباعاً، مما جعل منه مقطوعات فنية متميزة، إذ حوى صوراً شعرية غنية، واستخدم تقنيات كثيرة كالقناع والأسطورة، والرمز، كما اكتنف النصوص أوجهاً من الغموض –سيتناولها هذا الفصل–.

إن من وسائل التعبير في اللغة؛ الصورة الشعرية، وفي كثير من الأحيان يُلمس أن صورة المرأة الحسية عند المناصرة هي صور مستوحاة من طبيعة أرضه "فالعمل الفني يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن رغبات مكبوتة في اللاشعور"[(١)] وهذا ما يمكن أن نؤكده حين نعلم أن المناصرة تغرب عن وطنه وهو في ريعان الشباب فبقيت صورة الوطن في ذاكرته هي الأم والجدة والعمة والأخت وابنة العم أيضاً، "فالشاعر الحديث يستثمر الخصائص اللغوية في الشعر بوصفها مادة بنائية، لأن الكلمات في الشعر الأصيل لا تنحصر ضمن دلالاتها المعجمية، بل تغدو تجسيداً حياً للوجود، وظلالاً موحية، مما يجعل لغة الشعر "كياناً وجسماً" وعنصراً مهماً من عناصر التجربة الشعرية"[(٢)].

استخدم القدامى لفظة الصورة الشعرية ومشتقاتها، ومنهم الجاحظ الذي عرّفها من خلال الشعر بأنها: "ضرب من النسيج وجنس من التصوير"[(٣)] فضلاً عن تأسيسها للجمال الذي يؤسس له الشاعر من خلالها، فهي "حاجة إبداعية وجدانية متناغمة، كما تعتبر مجالاً لإظهار التفرد في الصياغة المبدعة وإخفاء معنى جديد لم تكن تمتلكه القصيدة"[(٤)] فهي من وسائل التعبير والإيحاء في الشعر على مرّ العصور.

---

(1) المرجع السابق، ص٤٠.

(2) خليل ذياب أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٥م، ص٢١٦.

(3) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب، بيروت، ج٣، ١٩٦٩م، ص١٣٢.

(4) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص١٢.

و"تنشأ أهمية الصورة من خلال معركة النقاد والبلاغيين في الفصل بين اللفظ والمعنى، فاللفظ هو الصياغة الشكلية والهيكل التركيبي في العمل الأدبي، والمعنى هو الفكرة المجردة التي تفي بالغرض"(١).

والأهم أنها تكشف عن نواحي الإبداع والجمال في النص الأدبي فالقاضي الجرجاني ربط الصورة بوشيجة شعورية "تصلها بالنفس وتمزجها بالقلب"(٢). أما عبد القاهر الجرجاني فيقول: "إن الجودة في الشعر لا تقاس بلفظه ولا بمعناه، وإنما بالصورة التي يكون عليها"(٣).

وقد كانت تجربة المناصرة تجسيداً حياً للوجود الأنثوي، فقد جعل من المرأة صورة من العنب والرمان والسفرجل والتفاح والبرتقال والمشمش، فالمرأة هي الجمال، والمرأة الجميلة لايملك الشخص العادي أن يعبّر عن دهشته حين يراها، حتى ولو لم تكن بينهما أية صلة، فالمرأة الجميلة لفتت أنظار العوام فكيف إذا تكلمنا عن رؤية شاعر، وقد رأينا أن المرأة بكافة أشكالها اتخذت بعداً نفسياً هاماً عند المناصرة، لكن حين ننظر إلى الوصف الحسي للمرأة فلا نكاد نلمحه في شعره إذ زاوج بين الصفات المادية، والمعنوية، فهي ليست بالأوصاف الفاضحة المكشوفة، فالمرأة عنده ليست للإثارة، وإنما يبدو عليها الاختفاء خلف ريشة الفنان الوطني، فوصفها أخذ ثلاثة أشكال نفسية:

١. إسقاط صفات الطبيعة في وطن الشاعر على جسد المرأة.

يقول المناصرة في وصف جسد المرأة:

---

(1) رفيد، موسوعة الدراسات الإسلامية، الموقع:
www.rafed.net/books/olom/quran/naqid/htm

(2) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبي الفضل وإبراهيم البجاوي، القاهرة، ص٤١٢.

(3) أحمد السيد الصاوي، النقد التحليلي عند القاهر الجرجاني، ص١٩١.

(نـهداكَ سفَرجلَتان)[1]
(نَـهدَانِ مِنَ التُوت)[2]

وهذه من الصورة الشكلية، التي استطاع أن يعبّر فيها الشاعر عن صفات المرأة الجسدية، إذ شبّهها بسفرجل وتوت الوطن، ثم لم يكتف بذلك إذ شبه طولها بنخلة الوطن.

(طُولُكِ نَخلَةُ هذي الشِّعاب)[3]

ثم إعطاء صورة جميلة للشعر لا من خلال الشكل بل من خلال الرائحة الطيبة، ثم من خلال اللون القرنفليّ ذو الرائحة الزكية، والبلوط ذو اللون الأخّاذ.
(شَعرُها القُرُنفُليّ)[4]
(كالبَلوطِ المَشويّ ضَفائِرُها)[5]
أما النقاء فلا نقاء كالثلج، وهذه صفة معنوية، جسّدها بقوله:
(كانت جَفرَا أنقَى مِن ثَلجِ السَّهل)[6]

وقد جاءت الدراسة على تفسير الصورة النقية التي جاء بها الشاعر للمرأة، حين يقول:
(يا حَفرَا النّبعِ ويا جفرَا القَمحِ ويا جَفرا الطَيّون جَفرا الزّيتونِ السّريس الصّفصَاف)[7]

---

(1) الأعمال الشعرية، ص١٦.
(2) المرجع السابق، ص٢٣٥.
(3) المرجع السابق، ص٢٥١.
(4) المرجع السابق، ص٧٦٩.
(5) المرجع السابق، ص١١٢.
(6) المرجع السابق، ص٨١.
(7) المرجع السابق، ص٢٣٦.

إن استخدام الشاعر لأداة النداء لجفرا، يريد أن يرفعها للسماء، ويظهرها للكون، بوثبات عاطفية مفاجئة مع أنه يناديها بنداءات ثابتة بالأرض، كالنبع والقمح والطيّون، والسريس، والصفصاف، ومع ثباتها في الأرض يناديها لكي يعلي من شأنها فيرفعها إلى السماء، فحبها من حب الوطن الذي حبه من حب الله.

وأخيراً فجفرا سحابة صيف فهي خفيفة الظل، عالية كما أراد أن يرفعها من قبل:

(يا جَفرَا أنتِ سَحابَةُ هذا الصّيف)[1]

يبدو واضحاً المزاوجة بين الوصف الحسي والمعنوي، إذ يشبه النهدين بالسفرجل والتوت، والطول بالنخلة، والشعر بالقرنفل، والضفائر بالبلوط المشوي، وهي أنقى من الثلج وهي القمح والنبع والطيّون، والزيتون والسريس والصفصاف، وأخيراً فهي سحابة صيف. مزج المناصرة في الوصف بين المرأة والطبيعة، حيث اتخذها عنصراً هاماً من عناصر الطبيعة.

٢. كثرة استخدام اللون، فاللون ذو دلالات نفسية لا تخفى.

أما عن استخدام اللون بكثرة في وصف صفات المرأة فيقول المناصرة:

(للكنعانياتِ ضَفَائِرُ شَقرَاء)[2]

(أينَ جُنونُ ضَفَائِركِ البِيض)[3]

لن يفتأ المناصرة من ذكر الضفائر بألوانها، حتى وإن كانت بيضاء، بيد أنه يريد جنون الضفائر البيضاء في مقابلة معكوسة، بين الجنون للشعر، المعروف أنه للفتاة، والشعر الأبيض يظهر في سن متأخرة للمرأة وهو سن الكبر.

ثم ينتقل إلى العيون:

---

(1) الأعمال الشعرية، ص١٦.

(2) المرجع السابق، ص٣٠٥.

(3) المرجع السابق، ٧٧٥.

(عَيناها زَرقاءُ كالبَحر)[1]

(عُيونُها زرقاءُ مثلُ مَريَم الزَرقاء)[2]

(خافوا من عَينَيها السّودَاوين)[3]

(اللّونُ الأخضَرُ مَزروعٌ في العَينَين)[4]

ثم يأتي على الأوداج واللون الخمري والسُمرة، فاللون الأحمر وصفة الامتلاء للأوداج:

(الحِنّاءُ الخَمرِيُّ علَى الأودَاج)[5]

(وأنتِ مُلَوّحَةُ الخدّ سَمرَاءُ عارِيَة الرأس)[6]

الألوان المعروفة للشعر الأشقر والأبيض والأسود كلها استخدمها المناصرة ليعطي صورة للجمال الوطني المنشود لدى امرأة الوطن التي أعطاها قداسة الأرض، فتية صبية ومسنة طاعنة.

- التركيز على هيئة الجزء الموصوف أكثر من ماهيته، تجاوباً مع استدعاءاته النفسية لما يخزّنه خياله من صور للطبيعة في الوطن، واستبعاداً للوصف الحسيّ غير موجود في نصوصه.

فقد ركّز على الهيئة أكثر من الوصف الدقيق للشكل مثل قوله:

(ثَديَاكِ مُزَهرِطَتان، الصّدرُ نُتوءٌ في جَبَلِ النّسيَان)[7]

لقد تابع المناصرة وصف المرأة وتشبيهها بالوطن، فجعل من هيئة الصدر في المرأة نتوء كما في الجبال، فالجبل جزء من طبيعة الوطن.

---

(1) الأعمال الشعرية، ص١٨٣.
(2) المرجع السابق، ص٨٢.
(3) المرجع السابق، ص٢٨١.
(4) المرجع السابق، ص٦٣٩.
(5) المرجع السابق، ص٣٠٥.
(6) المرجع السابق، ص١٤١.
(7) المرجع السابق، ص١٧.

ثم يدقق في صفة الامتلاء للمرأة بتشبيهها بشجر الحور الـــدائري الرائـــع، الدائم الخضرة فيقول:

(البِنتُ المَجدُولَةُ كَالحُور)[١]

وأخيراً يعطي صفات تقليدية للشعر، فهو أملس، وطويل، وتــارة متمــوّج، وهذه الصفة يرجؤها المناصرة للطبيعة فالتموّج من الموج البحري، يقول:

(شَعرُكِ أملَس)[٢]

(نادَيتُها أماندا بِشَعرِها الطّويل)[٣]

(شعرُها كبَحرِ مَوجِ الشّاعِرِ الهُمَام)[٤]

ثم يعطي صفة تقليدية للضفيرة فيقول:

(مرفقة بِضَفَائِرِها اللّولَبيّة، كالسلّورِ البَحرِي)[٥]

ركّز هنا بصورة فاعلة على الهيئة فالثديان مرهرطان، والصـــدر نتـــوء، والضفائر لولبية، والشعر طويل، ومتموّج، وأملس. فكل هـــذه هيئـــات لا تخـــرج الشاعر عن طبيعة الوصف العادي لأنه -كما أشرنا من قبل- لم يصـــف بهـــدف الوصف الحسي للمرأة إنما وصف ليؤكد مزاوجـــة المـــرأة والطبيعـــة فتوظيـــف الطبيعة بالشعر موجود منذ العهد الجاهلي لكن المناصرة جعل من وصف المـــرأة بثاً لمأساة الوطن، وحالاته المتفاوتة، غير المستقرّة، وهو بهذا يوازي موازاة تامة بين الوطن والمرأة.

---

(1) الأعمال اشعرية، ص٣٧٦.

(2) المرجع السابق، ص١٢٥.

(3) المرجع السابق، ص٢٢٠.

(4) المرجع السابق، ص٩١.

(5) المرجع السابق، ص٥١٨.

ولقد اعتمد المناصرة آليات عديدة في التعامل مع اللغة الشعرية عامة، وقد انساقت آلياته في شعره في المرأة، والذي هو مزيج بالغ الحبكة داخل نسيجه الشعري، وقد اعتمد ذلك بشكل أساسي على ما لدى المناصرة من قدرة على إفعال لمادة الحياة لديه وهي المرأة مع مادته الشعرية.

"إن العمل الشعري المعقد في تأليفه وتنظيمه يتطلب من الناقد جهداً موازياً لجهد الشاعر ورؤيا نافذة كرؤياه، ولهذا يغدو التهاون في عملية الكشف عن أعماق المعنى الشعري إنقاصاً من إجلاله"[1] لذا تسعى هذه الدراسة جهدها كشف مكنون المعنى الشعري وسبر أغوار الصورة الشعرية للوصول إلى رؤى الشاعر للحياة لمشاركته نشاطه الإنساني وإحساسه القوي بما حوله.

وهكذا تكوّنت الصور الشعرية عند المناصرة إذ مزج بين الواقع والجمال الفني في صوره الفنية؛ فالمرأة ذاتها جوهرة فنية تتواشج مع النفسية الصعبة التي عاشها، لكنه استطاع أن يقدم صوراً ذات قداسة فيقول فيها:

سأَحلُمُ يا لَعنَةَ اللّذّةِ النّائِمَة
وأنتِ ملوّحَةُ الخدِّ، سَمراءُ، عاريةُ الرأس
منفولةُ الشَّعرِ
تَجرِينَ تَحتَ السَّمَاء
كأنَّكِ سُلطانَةُ البَحرِ، جمرةُ هذا الفِراق
تبُوسِينَ أقدَامَ هذا القَتِيل[2]

هذه الصورة للمرأة التي اعتبرها لذة نائمة، وهي تحمل هذه الصفة لأنها لعنة، يشير المناصرة إلى المرأة الفلسطينية، التي حملت لعنة امرأة لوط، لكن لا يلبث أن يمزج الصورة بالواقع، فالمرأة الفلسطينية ملوحة الخد منفولة الشعر،

---

(1) عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٩٩م، ص٣٥.

(2) الأعمال الشعرية، ص١٤١.

تركض تحت السماء فهي رغم جمرة الفراق عزيزة النفس شامخة كسلطانة الماء إذ أنها قدمت شهيداً للوطن فهي تبوس أقدام هذا القتيل.

ثم يمزج بين المرأة والوطن بصور متتالية تعطي لمحات الألم وتبرز آهات الألم حين يحاول أن يمد جسراً للعودة إلى وطنه فيقول:

تحدّثتُ عَن وَطَني، وأنَا أَشربُ الحُزنَ مِن شَفَتَيك
عَصيرَ المَوَدّة، ثُمّ تَقَوقَعتُ في رِدفِكِ الأيمَنِ المُستَبَاح(1)

هذه صورة من عدة صور في قصيدة **(مواصلات إلى جسد الأرض)**، فالصورة تجسد عشق الشاعر للوطن، فهو يشرب من شفاهه الذي جسده في امرأة، لكن ماذا يشرب؟ شراب؟ وأي شراب؟ من الحزن!! ثم صورة التقوقع، وكأن المتكلم يتيم، حزين، طريد، يجلس على نفسه من شدة الانكسار، وأين؟؟ في الردف الأيمن المستباح، فالوطن جسد المرأة والشاعر متقوقع في جانبها الأيمن لأنه مستباح من قبل العدو.

وهذه الصور تجسيد رائع للوطن في امرأة، واندماجه فيها اندماجاً دون انفكاك.

ثم يأتي المناصرة بصورة المرأة الوطن، ليترك أثر الموت على أرضها، فهو يتبادل مع الوطن حوار الموت البطيء، كالحية الرقطاء معبراً بذلك عن الغربة القاتلة، فيقول:

ليلاً سَامَحتُكِ يا شِريَاني المَقطُوع
أفرَغتُ زُجَاجَ مَرَارَاتي ونَهرتُ نَبيذَ الجُوع
لَيلاً سَأمُوت
كالصلِّ الأَقطِّ أنسَابُ على الطُرُقَاتِ الرّمليّة
أترُكُ آثارِي وأمُوت(1)

---

(1) الأعمال الشعرية، ص١٧١.

يعتبر المناصرة صورة الوطن كشريانه المقطوع، والإنسان يموت إذا قطع شريانه لكن ببطء، ثم يعتبر أن ما تجرّعه من مرار الأيام السوداء، قد عبّأها بزجاجات، ثم لم يأخذ نبيذاً بل نهره وأبعده لأن النبيذ لا يُنسي الجوع فالمناصرة يجسد الأشياء، ويتعامل معها بروح لأنه يشير إلى بداية انتهاء روحه بالموت، فهو يموت ليلاً، الموت بطيء كالأفعى، فيتحرك على طرقات رملية، يترك أثراً له – بشِعرِه الباقي على مدى الأيام– ثم يموت.

لقد تركت الصور المناصرية أثراً بالغاً على القارئ حيث أقدم على عرض صور من عمق المأساة التي عاشها، فكانت بمثابة فيلم سينمائي متطوّر، ضمن سيناريوهات مدروسة، ومخرجة بآليات عبقرية، حتى غدت صورة طبيعية، وواقعية، وذات روح إنسانية.

لقد جسّد المناصرة قدرة فائقة في استخدام اللغة الشعرية، استخداماً يتواءم مع الواقع، كما اعتمد بشكل كبير على خياله السابح في أعماق الذكريات الأولى، فهو يستحضر الوطن بكل حبة عنب، وكل ذرة تراب، وكل نسمة هواء، وكل قطرة ماء، وهو بهذا يؤكد رؤيته الثاقبة في المرأة فهي تتخلل ثنايا كلماته، وكأنها جزء منه دون مساس بقدسية المرأة أو براعة الكلمة، فالكلمات منتقاة، والمعاني واضحة، بيّنة.

فالمرأة الحقيقة لها دور في شعرية المناصرة، إذ ما فتئ يذكر النساء اللاتي كنّ ذوات دور تشجيعي في مسيرته، كما أنه منذ بداية حياته الشعرية جعل المرأة رمزاً للوطن، الذي سكن قلبه قبل الغربة، وظلت صوره بأشكالها وألوانها الزاهية المشرقة، تشعّ في ذاكرته حتى بعد مرور السنين العصيبة، ثم جاءت ظروف المنع من دخول الوطن، لتحرّك في ذاته النرجس الوطني الذي يسكنه، فما لبث أن فاح برائحة عطرية خلاّبة كانت وما تزال، وستبقى محفورة في ذاكرة الأجيال، مهما

---

(1) الأعمال الشعرية، ص٣٨١.

تعاقبت عوامل التعرية، فالمناصرة شاعر تخطّى حدود الزمان والمكان، وحدود الخيال والواقع ليتمحّص عن وحدوية أسرية، فيها المرأة صنو الرجل، ووحدوية وطنية، فيها اتصال بين الماضي والحاضر والمستقبل، بحبل ممدود إلى مالا نهاية من الحضارة التي تجعل من الأمة العربية أمة واحدة.

ولقد استخدم المناصرة تقنية الغموض في شعره، إذ "اتسم الشعر الحديث بالغموض، لصعوبة استخراج معانيه إلا بالغوص والتفكّر، ولصعوبة إدراكها إلا بعد استنباط وشرح، كما دلّ على الغموض التعقيد والإغراب وفلسفي الكلام"[1].

وسبب اعتماد الشاعر الحديث على الغموض -ولا نقول الإبهام- استحداثاً لتقنية من تقنيات الشعرية الحديثة، وللأسباب ذاتها التي حملته على استخدام الأسطورة والقناع، فالغموض يبعد السامع عن قصدية الشاعر، كما يجنب الشاعر نفسه المواجهة، أما استخدامه للغموض، فقد جاء به كنوع من القدرة على امتصاص الموروث، وتقريب المستحدثات الواقعية بآلية مقلوبة أحياناً، أو بعيدة عن الصورة الحقيقية، لإعطاء شكل آخر من أشكال التاريخ، الذي في كثير من الأحيان صادف في الحقيقة هذا القلب أو هذا البعد التاريخي فنراه يقول:

تَكبرُني جَدّتي بعَامَين
الشَّعرُ الأَبيَضُ في رَأسِها يُغنّي ثلاثَ أُغنيَات
أغنيةً للذِكرى
أُغنيةً للحَاضر
أغنيةً للمَوت
لَعبتُ مَعَ جَدّتي كُرةَ السلَّة وكُرةَ المَاء
وألعابَ أُخرَى يَعرِفُها المُحكِّمونَ في المُبَاريَات
شَبِعت جَدّتي صَرَخَت إنّها مُتعَبَة

---

(1) أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير، ص٤٦.

رَجَعنَا آخرَ النّهَار
وكانت تَكبُرُني بِثَلاثةِ أعوَام[1]

هذه المتناقضات المتكررة والمتتابعة، والغريبة كل الغرابة في المفهوم قريباً وبعيداً، فالمناصرة يعتبر أن الجدة تاريخ، والشاعر يحاول استيعاب التاريخ، والدالات الثلاث في الأغاني تؤكد الرمز وتشرح الغموض، فالأولى للذكرى، فالتاريخ يمضي وتبقى منه الذكريات، والثانية للحاضر والذي يسجله التاريخ ويغنّيه، أما الثالثة فيستشرفها المناصرة عينه بالموت، إذ لا يراه للتاريخ، بل لما سيكتبه التاريخ من أحداث تخصّه ووطنه، ثم يؤكد على أن التاريخ يلعب والشاعر الفرد يلعب معه، والذي يعرف الألعاب الأخرى هم صانعو التاريخ المكتوب، فالتاريخ شبع كتابة لذا صرخ أنه متعب من اللعب المكتوب، فأعطى صورة القلب والغرابة بقوله: *(وكانت تكبرني بثلاثة أعوام)* لكن صحيح أن ما كتبه التاريخ كان أكبر من الأحداث.

أيضاً يورد المناصرة في قصيدة أخرى ما هو أغرب من الأولى بطريقة مدهشة حين يقول:

أُمّي لا تُحبُ التّشبيهَ وتَمقتُ الكنايَة
تَكرَه الكَرَنتينا علَى جَبَلٍ في الخَليل
حيثُ الدّواءَ كُلّه أحمرَ[2]

إن هذه الممازجة بين اللغة والمرأة واضحة ، فلفظة (الكُره) والدواء الأحمر، تعطي هذه الدالاّت مجتمعة، المغزى من غموض الكلمات، وكأن المناصرة يريد أن يصرخ بالعربية الفصيحة، أمي تكره اللون الأحمر، لأنها لا

(1) الأعمال اشعرية، ص٢٠٥.
(2) المرجع السابق، ص٢٠٧.

تراه إلا بلون الدم يخضّب شهيداً أو جريحاً. والكرنتينا حالة من الحَجر، والجميع لا يحب الحجر خاصة ما جاء من الاحتلال.

أيضاً يورد المناصرة ما هو أشد غموضاً من الأمثلة السابقة حيث تباريح الطفولة تلاحق حب النساء لديه يقول:

ثم سألتُ أبي في المَساء
عن امرأةٍ كنتُ أعشقُها
وأنا غارقٌ في ثِيابِ الطُفولَة
كنتُ ألاحِقُها بعُيوني
ألاحِقُها وهي ذاهبةٌ نحوَ مدرسَةِ البَحر
ثم لمّا تؤوبُ إلى المَسجدِ النّبَويّ
إلى آخرِ الصَّفِ تَفرشُ سِجادةَ النّطع
يا حَسرتا
قتِلَت خطأً تحتَ زَيتونةٍ
في شِجَارٍ على الماء
بين قَبيلتِهم وقبيلتِنا أيّها النّبع
كيفَ أقاومُ نِسيَانَ أحجَارك النّاعمات
قناديلُ بحرِكِ لَيلاً تُضيءُ مَواعيدَها[1]

فالمناصرة يراهن على حبه منذ الطفولة، ولا غرابة في ذلك لكن الغرابة في إياب المحبوبة إلى المسجد النبوي لتفرش سجادة النطع، فهي تموت وهي طاهرة، نقية، فهذه المحبوبة تقدم نفسها قرباناً حين تفرش هي بنفسها سجادة نطعها، وتنتظر السيّاف ليجزّ عنقها، والأغرب أن حسرته كانت على قتل فتاته خطأً تحت زيتونة حين كان (شجار على الماء) وفي هذه الدالّة توضّح؛ أن فتاته قتلت فيما كان شجار من أجل الماء، بين أهل الماء (أهل فلسطين) والأعداء (اليهود)، فهو يحدث في هذا النص سرداً سريعاً لقصته مع محبوبته التي لم يلتق بها، إذ قدمت نفسها قرباناً للوطن.

---

(1) الأعمال اشعرية، ص٥٨٤.

لقد حاول الشاعر جاهداً أن يبحر في الغموض، ويسير بعيداً لكـن محنتـه كانت أوضح من أن يعبّر عنها بالغموض، ومأساته كانت أعمق مـن أن يخفيهـا بحفنة تراب، لذلك كانت أمثلة الغموض قليلة لدى المناصرة، خاصة فيما يتعلق في شعر المرأة، ذلك أن الشاعر عدّها جزءاً منه، والمناصرة نفسه كشاعر لم يكتنفـه الغموض، ذلك أنه اجتهد في إظهار مكنونـات التـاريخ، ومسـح الغبـار عـن الحضارات الغابرة الموجودة في بلاد الشام والتي أسماها بلاد كنعان، فمـا الـذي يحمله على الغموض كغيره من الشعراء، إلا إبداع الشاعر الذي أبى الظهـور إلا مستخدماً للغموض، كتقنية من تقنيات الشعر الحديث.

أما القناع فقد استخدمه الشعراء بشكل كبير؛ أهمهم صلاح عبد الصـبور، وأهم ما جاء به كانت (مأساة الحلاّج)، أما المناصرة فآلية استخدامه للقناع منتزعة انتزاعاً من بين طيّات قصائده، وما استخلصه في المرأة أثناء اسـتخدامه لامـرئ القيس القناعي، تتجلى إبداعاته بما أعطي من قدرة على صهر المرأة في بوتقتـه الشعرية، بآلية يصعب استخلاصها بسهولة، "فقد صار الشاعر الحديث في بحـث دائب عن الوسائل التي تقي تجربته الشعرية المباشـرة وتضـفي عليهـا تميـزاً وأصالة، فالقناع ليس توظيفاً لشخصية وإنما هو إلباس التجربة الشعرية كلها رداءً تراثيّاً، وعندئذ تتداخل عدة تقنيات في ارتداء الشاعر للقناع كالاستلهام التـاريخي، والتناص، وغيرها"[1] وهذه التقنيات استخدمها الشاعر مع المـرأة عينهـا حـين استخدم هو نفسه قناع امرئ القيس في قصيدة وازت قصيدة امـرئ القـيس فـي حديثه لامرأة دفنت قبله: يقول امرؤ القيس فيها:

أجَارتنا إنّا غَريبان هاهُنا وكلُّ غريبٍ للغَريبِ نَسيبُ[2]

فيأخذ المناصرة من هذين البيتين ما يشير إلى مفتاح تجربته الشعرية فيقول:

---

(1) سامح حسن صادق، عز الدين المناصرة (رسالة ملجستير)، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ص٣.

(2) عز الدين المناصرة(رسالة ماجستير)، ص٤١.

جارتي، إنا غريبانِ بوادي الغُرَباء
نبعثُ الشِّعرَ ونَحمي أنقرَة
أيّها الوادي الخَصيب
ربّما مرّت على القَبرِ هنا يوماً حَمَامة
يا حَمامَةَ السُّهوب /أبلغِي عنِّي التَّحيَّة
قبلَ موتي للحَبيب /دارُه السمراءُ شرقيُّ اليَمَامة
رُغمَ مَوتي سأُغنيكِ إلى يَومِ القيامَة
مُشرِعاً صَوتي وسَيفي /في وُجوهِ النُّدَماء[1]

فالشاعر يلبس قناع امرئ القيس الذي قتل مسموماً بثوب أهداه إياه القيصر ملك الروم، وكأنه بغربته قُتل وهو يعزي نفسه حيث يوعز أنه مات بواد خصيب، وهو يريد أن يوصل تحية للحبيب قبل أن يموت في الغربة التي قتلته، دون أن يذكر لفظ القناع، بل استخدم من مستلزماته وهي قصة امرئ القيس السابقة الذكر. كما "ارتدى المناصرة قناع أبي محجن الثقفي يطالب من خلاله شعب مصر وحكومته مساعدته وإطلاق يد الجهاد، فقد رمز لمصر بامرأة سعد"[2] يقول:

أتيتُ إليكِ، اقبَليني وهذي عُيوبي سَلاسِلُهم في الزُنُود
أتيتُكِ، هذي كَراريسُهم سَأبولُ عَلَيهم وأرمِي بِها في المِياه
كَطفلٍ غَريب
أجوبُ البلادَ أحاورُ أطلالَها الصّامِتات وَحيداً هُنا في البَعيد[3]

---

(1) الأعمال الشعرية، ص٣٨.
(2) عز الدين المناصرة (رسالة ماجستير)، ص٤٦.
(3) الأعمال الشعرية، ص٢٤٢.

وقد ذكر هذا في قصيدته **(أبو محجن الثقفي أثناء تجواله)** ثم لا يلبث أن يتابع وجهته في القناع حيث يصف "لحظة إعادته من المنفى بالقيود"[1] يقول:

سَمِعتُ النّسَاء يَقُلنَ لها أطلِقِيه فَفِي وَجهِه توبةٌ كَالصّلاة
رأيتُ وُحوشَ البَراري تَصيحُ: إذا تابَ فلتُطلِقِيه
ففي صَدرِه عِنَبٌ مِن جِبال الخَليل[2]

وهذه نهاية القصة فأبو محجن توسل، والمناصرة يتوسل، لكن نهاية القصة عند المناصرة جُعلت مفتوحة، حيث قضيته لم يبت فيها كما بُتّ في قضية أبي محجن. لكن المناصرة أجاد باستدعاء هذه الرموز التراثية كامرئ القيس وأبي محجن الثقفي، وكانت الإجادة الأعمق بتتويج هذا القناع باستحضار المرأة في المرتين حيث عاملها على أنها نظير له، بل ومعادل واقعي لمحنته وهمه، فالمرة الأولى كانت المرأة نصيراً له، وفي المرة الثانية كانت نصيراً، وعليه فإن إدماج المناصرة لدور المرأة في استخدامه القناع، أثبت قدرته الفائقة على فهم وإدراك خفايا التراث، تتجلى بتقنياته الفائقة المهارة.

أما التكرار عند المناصرة فذو أشكال متعددة، وابن الأثير يعرّف التكرار بقوله: هو دلالة اللفظ على المعنى مردداً كقولك لمن تستدعيه: **(أسرع أسرع)** فإن المعنى مردد، واللفظ واحد"[3]. وعليه فإن كثيراً من الألفاظ الدالة على المعنى ذاته ترددت عند المناصرة، وخاصة فيما يتعلق في شعر المرأة.
ولقد أورد الدكتور فيصل القصيري في كتابه **(بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة)**[4] عدداً من أنماط التكرار لديه منها:

---

(1) عز الدين المناصرة (رسالة ماجستير)، ص٤٧.
(2) الأعمال الشعرية، ص٢٤٣.
(3) فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٤، ص٢١.
(4) فيصل القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، وزارة الثقافة، عمان،٢٠٠٥، ص١٧٥.

- التكرار الاستهلالي.
- التكرار الختامي.
- التكرار المنهمر.
- التكرار الدائري.
- تكرار اللازمة.

التكرار الاستهلالي: وهو اعتماده إلى تكرار مفردة أو جملة معينة في مستهلّ القصيدة[١]. كقول المناصرة في قصيدته **(غزل إلى نخلة الملح):**

حرام عليك، حرام، حرام[٢].

التكرار الختامي: وهو شكل من أشكال التكرار الصوتي، يأتي في ختام القصيدة[٣]. كقول المناصرة في قصيدته **(نشيد الكنعانيات):**

ثُمَّ لا نَكتَفي ياكنعانياتِ الدّمعِ بِهَذا
ثُمَّ لا نَكتَفي بهذا
لا نَكتَفي بهذا
لا نَكتَفي بهذا[٤]

التكرار المنهمر: وهو أحد أنواع التكرار اللفظي، إذ تفرض مفردة ما في القصيدة حضورها الفاعل في إنتاج حشد من الدلالات، فضلاً عن إغناء الإيقاع ورفع درجة أدائه[٥]. كقصيدة المناصرة **(جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة)** حيث يقول:

من لَم يعرِف جفرا... فَليَدفِن رأسَه

---

(1) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص١٧٧.

(2) الأعمال الشعرية، ص١١.

(3) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص١٨١.

(4) الأعمال الشعرية، ص٤٥٤.

(5) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص١٨٣.

من لَم يعشَق جَفرَا... فليَشنُق نفسَه
فَليَشرَب كَأسَ السُّمِّ الهَاري، يَذوي، يَهوي، ويَموت
جَفرا جَاءَت لزِيارة بَيروت
هل قَتَلوا جَفراعِندَ الحَاجز، هَل صَلَبوها في تَابوت؟
جَفرا أخبَرَني البُلبُلُ لماّ نقّر حبّات الرمّان
لمّا وَتوتَ في أُذني القمرُ الحَاني في تشرين
هاجَت تَحتَ الماءِ طُيورُ المُرجان
شجرٌ قَمريٌ ذَهبيٌ يتَدلّى في عاصِفةِ الألوان
جفرا عنبٌ قِلادتُها ياقوت
هل قَتَلوا جَفرا قربَ الحَاجز هَل صَلبُوها في تابوت[1]

لقد بلغ عدد أسطر هذا الجزء من القصيدة أحد عشر سطراً، وورد اسم جفرا، سبع مرات، وهي نسبة أكثر من نصف عدد الأسطر، ولقد كرر المناصرة في موضع آخر اسم مريم حيث يقول:

إن كُنتُ نَسيتُك يا مِريَام
فليَلسعَني ثُعبان
إن كُنتُ نَسيتُك
فلتَذهب قافِيتَي في الريح
ولتُمحَى من رُوحي الرُوح
ولتنهَشُني العُقبان
إن كنتُ نسيتُكِ يا مِريام
ليسَت حَجراً مِريام
مِريامُ البَحرُ الزاهي
البَحرُ الملَغُوم
مريامُ نُجومٌ، أجنِحةٌ ورَسائلُ وتُخُوم
مِريام هديرُ البَحر وهَدهَدةُ البَحر

(1) الأعمال الشعرية، ص٣٧٣.

يتكوّرُ مأسُوراً في عُبّ عَباءتَه
المَنسُوجةُ مِن ذَهبِ اللّيل[١]

التكرار الدائري: وهو أحد أنواع التكرار اللفظي، ويتخذ بنية دائرية، حيث يعتمد على تكرار عدد من الوحدات اللغوية في مطلع القصيدة وختامها، ولا يعد التكرار دائرياً لمجرد تشابه خاتمة القصيدة مع بدايتها عن طريق التكرار التام أو الجزئي، وإنما يتطلب مثل هذا التكرار أن يكون ثمة مسوّغ فني أو قيمة جمالية لإنهاء القصيدة بالجملة التي افتتحها[٢]. لكن الأعمال الشعرية للمناصرة خلت من هذا التكرار –خاصة فيما يتعلّق بشعر المرأة– إلاّ من قصيدته التي بعنوان: **(كلبة هذه السيدة)** يرمز إلى الدولة العظمى، فيقول:

كلبةُ هذه السيّدة
بعدَ عِشرينَ عاماً رأتني أحنّ إلى عبثٍ
بالضّفائرِ، كانت تُدَندِلُها فوقَ الجَبين[٣]

ثم ينهي القصيدة بالمقطع الآتي فيقول:

هكذا طنّشتني وقالت:
لهُ جسدي البضُّ أعطي
وأنتَ كفاكَ الحنين
كلبةُ هذه السيدة[٤]

فالملاحظ أن أول جملة هي **(كلبة هذه السيدة)** وآخر جملة مكررة تماماً، والمسوّغ من اعتبارها تكراراً دائرياً هو أنها ابتدأت في الحديث عن العبث بالضفائر، وانتهت فيالحديث عن الجسد البض، مع تكرار لازمة (كلبة هذه السيّدة).

---

(1) الأعمال الشعرية، ص٧٥١.

(2) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ١٨٦.

(3) الأعمال الشعرية، ص٧٩٦.

(4) المرجع السابق، ص٧٩٧.

تكرار اللازمة: وهو تكرار سطر أو جملة شعرية، مرات عدة في القصيدة ليخلق مناخاً إيقاعياً، وزخماً دلالياً، ينتجان معاً شعرية القصيدة[1]. كقول المناصرة في قصيدته **(يا عنب الخليل)** حيث تتكرر اللازمة بآلية استدعائية كقوله:

سمعتُك عبرَ ليلِ النّزفِ أغنيةً خَليلية[٢]
سمعتُك عبرَ ليلِ الحُزنِ أغنيةً خَليلية[٣]
سمعتُك عبرَ جمرِ الصّيفِ أغنيةً خَليلية[٤]

فاللفظة المكررة **(سمعتك عبر)** وهذه اللازمة ليست متتابعة بل متفرقة بين خلايا القصيدة الطويلة.

هكذا يكون التكرار في شعر المرأة متعدد الوجود والوجوه، وهذا يعطي قوة لشعرية النص، وجاذبية إيقاعية تتجلى في قراءة الشعر بتقنياتـــه المختلفـــة لـــدى المناصرة.

أما اللون فـــ"ينتمي القاموس اللوني الخاص بالشاعر من خلال قصيدته إلى الواقعة التاريخية، والأسطورية، ونظامها المعقّد، الذي يرتبط بالمعتقدات وعلاقتها مع المكان وسيرة اللون بصفتها سرديات مضادة للواقع، وكائنـــات قابلـــة للحيـــاة والخلود، وهي ليست ألواناً وإنما طبقات من التاريخ"[٥].

---

(1) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص١٨٩.

(2) الأعمال الشعرية، ص٢٥.

(3) المرجع السابق، ص٢٨.

(4) المرجع السابق، ص٣٠.

(5) زياد أبو لبن، عز الدين المناصرة غابة الألوان والأصوات، دار اليازودي العلمية للنشـــر والتوزيـــع، ٢٠٠٥م، ص٢١٥.

والمناصرة شاعر المكان، هاضم التراث، موظف التاريخ، لا بدّ أن يلوّن لوحاته الشعرية بصبغات أسطورية، فاللون لديه متعدد، ومتكرر، وقد مرت الألوان في ذاكرة الأعمال الشعرية كشريط حيوي زاهٍ فيه الأزرق، والأخضر والأحمر والأصفر والرمادي، لكن ما يهمنا ماورد مع المرأة، بدلالاته المختلفة، يقول المناصرة: **(ثم تموت السيدة الفضية)**[1] يعني الشاشة التلفزيونية حيث كانت أبيض وأسود تدعى الشاشة الفضية.

ويقول: **(وقيل لنا: إنما أنت من فتنة الأرجوان)**[٢] والأرجوان؛ "اسم ودال ومدلول يرتبط بالكنعانيين، حيث كانت تسمى أرض فلسطين قديماً؛ أرض كنعان؛ أي أرض الأرجوان، والأرجوان؛ مادة مستخرجة من القواقع الصلبة اكتشف على شواطئ غزة، وهو فيزيائياً مزيج بين الأزرق **(الأفق البعيد)**، والأحمر **(الفداء والتضحية)**"[٣]. ويقول المناصرة إشارة إلى يباس العود الأخضر في الغربة:

(هذا قلبي منثورٌ فوقَ الطُرقاتِ الصفراء
هذا عودي
سأُدندنُ أُنشودةَ سَهلَ مَجدّو
عودي
هذا عودي الأخضَر فوقَ شِفَاه الكَنعَانيّات) [٤]

فقلبه منثور في طرقات صفراء بينما العود الأخضر هناك في سهل مجدّو حيث شفاه الكنعانيات.

ثم يعطي المناصرة صفة الأصفر للزمن حين يقول:

---

(1) الأعمال الشعرية، ص١٨.

(2) المرجع السابق، ص١٢.

(3) عز الدين المناصرة غابة الألوان والأصوات، ص٢١٥.

(4) الأعمال الشعرية، ص٧٨.

أشربُ كأسَ عَصيرٍ مِن جَعدة
أشربُ وقعَ مسافاتِ السّاقينِ المَرمَر
في قاعِ مَحطّاتِ الزّمَن الأصفَر
أشرَبُ زَمَناً مَمدُوداً وبَطيئاً(١)

والجعدة عشبة مرّة، والساقان المرمر ثقيلة فمسافاتها؛ طويلة لبطء الخطو، يشربها الشاعر في كأس في محطات انتظار الزمن المريض؛ كناية عن مرضـــه، ورغم هذا المرار فإن الشاعر يشرب هذا الزمان البطيء المر، فهو المريض مـــن الأحداث الصعبة. وقد ذكر اللون الأصفر للدلالة على قدم الأوراق بقوله

المَطَرُ يُرَشرِشُ فوقَ الأوراقِ المُهترِئَة
والريحُ تَدقُّ الأبوابَ الصَّدِئَة
المطرُ يُرَشرِشُ والورقُ الأصفرَ
يتناثرُ في الرَّدهات(٢)

ثم يعبّر عن اللون الأصفر بالأسى الذي لحق أطفاله حين يقول:
أكلَتكَ الغُمَّةَ الصَّفراءَ يا طِفلي الحَزين(٣)

ثم يأتي باللون الأزرق وهو لون زجاج الخليل، فيقول:
عينا جدَتي زرقَاوان كالبَحرِ الأبيَض(٤)

وفي هذه المقابلة يثبت المناصرة أن استخدامه للـــون هـــو مـــن قاموسـه الشخصي إذ إن هناك نوعاً من الغرابة، في الألوان التي يستخدمها، ولكن البحـــر هو البحر أبيض بلفظه رغم أن لونه أزرقاً. ونراه حيناً آخر يمازج الألوان يرســـم لوحة فنان بقوله:

رَشرَشت النجمةُ أمطاراً حَمرَاء

---

(1) الأعمال اشعرية، ص٧٨.
(2) المرجع السابق، ص٥٥.
(3) المرجع السابق، ص٥٢.
(4) المرجع السابق، ص٢٠٣.

زهرَةُ حنّونٍ بَريّة
تُلهِبُ قلبَ السَّفح
أغنيةً زرَقاء
رائعةً كالجُرح
تتسلّقُ ذيلَ الثّوبِ الغَجَريّ
وعلى الصّدرِ فراشاتٌ وبنفسجةٌ في ياقةِ قَبَّتِها[1]

لقد ذكر المناصرة أربعة ألوان في أسطر سبعة لكن دلالاتها متداخلة تختلط بأجواء الغرابة، فالأحمر لون التضحية فيذكر أن النجمة ترش الأمطار الحمراء، فالنجمة مصدر للجمال والضوء لكنها ترشرش أمطاراً حمراء، وهذه دلالة على أن لا جمال فيما يذهب إليه الشاعر من رمزية للدماء، ثم يجعل من الأغنية مادة للصفاء بجعلها زرقاء، ويجعلها تتحرك متسلّقة ثوب غجرية ليصل في حركات اللون إلى اللون الحيادي بالبنفسجة الصامتة القابعة عند فراشات على الصدر.

ثم يذكر اللون الأحمر مع الخجل والحياء فيقول:
وفي شَاطئ النيلِ ذُقتُ اسمرارَ خُدودِ البَنات
فقلتُ إذا احمرّ خَدُّ البُنيّة هاجَت جموعُ الرّجال[2]

هذان لونان؛ الأسمر ولا يطلق إلا للبشرة، والمصريات فيهن من السمار الجميل مافيهن، غير أن الخجل يجعل خدودهن حمراء فتصبح مثيرة لاهتمام الرجال. ثم يذكر اللون الأسود متّشحاً بالحزن فيقول:

وكان الصّيفُ مَوعِدُنا
وكانت في عُيونِكِ بَسمةٌ تَجلُو
همومَ الغُربةِ السّوداء[3]

---

(1) الأعمال الشعرية، ص١٠٥.
(2) المرجع السابق، ص١٥٠.
(3) المرجع السابق، ص٧٥.

فاللون للغربة التي تتجلي بابتسامة امرأة في عينيها رقة وحنان. أما اللـــون الأخضر فهو لون الخصب فيذكره المناصرة بتشبيه امرأة بالنخل الأخضر حـــين يقول:

أنتِ النّخلُ الأخضَرُ والعُرجونُ الأصفَر(١)

والنخل دائماً أخضر، والعرجون الأصفر نوع من النبات، لكن لونه بلــون المرض، فالمرأة تحمل دالة الخصب بالتعبير عنها بالاخضرار، وهي الوطن الذي يجلب الموت لأبنائه لذلك رمز لها بالعرجون، والعرجون نبات جميــل، فـــالموت موت لكنه هنا مشرّفٌ لأنه في سبيل الوطن، ثم يدمج الخصب بالبيت الـذي فيـــه امرأة تنجب، فالمرأة التي تنجب، فيها بركة الذرية، كالشجر المثمر، فيـــه بركـــة العطاء، ثم يقول:

تعودين مثلَ الحَمَامِ إلى بيتِك الأخضَرَ الأبَدي(٢)

والحمام مهما ابتعد لا يمكن أن يبتعد عن بيته، والبيت الأخضر رمز العطاء.

ثم يذكر اللون الأبيض وهو رمز النقاء والوداعة والبراءة، فيقول:

لا ترحلي...... مُوتي هُناكَ كوَردَةٍ بَيضَاء(٣)

فالتشبيه بالوردة الجميلة، ثم يطلب منها الموت كالوردة البيضاء، واختياره للون الأبيض لأنه يريدها أن تموت هناك على أرض الوطن طاهرة نقية. ثم يذكر على وجه الحقيقة والجمال اللون الأبيض حين يقول:

اللوزُ سَيملأُ سَفحَنا نُوّارُه أبيَض(٤)

---

(1) الأعمال الشعرية، ص١٥.

(2) المرجع السابق، ص١٤١.

(3) المرجع السابق، ص١٠١.

(4) المرجع السابق، ص٦٧.

وهذه دالة على جمال اللوز في سفحنا، والنوّار معروف أنه أبيض لكن لشكله البهي طلّة رائعة يذكرها المناصرة ليذكّر بأسباب اهتمامه بهذا الوصف، وهو اندماجه بطبيعة الوطن الغنّاء.

ثم أخيراً فإن المناصرة يجمع أكثر من لون في أسطر متتالية يوضح نفسيته ورؤيته لبعض الألوان فيقول:

الأخضَرُ زَرعيٍ داسُوه بِجَرّافات
الأحمَرُ قُرباني للإبِلِ وكَبشٍ من أجلِ مَنامات
الأبيضُ حقلُ المِلحِ شَربناه على المُنعَرَجَات
الأسودُ قَهرٌ في أضلُعِنا في زمنٍ فات[١]

وهذه ألوان العلم الفلسطيني الأربعة، وهذه الدلالات التي ذكرها المناصرة ذات صلة قوية بالتاريخ والحضارة فالأخضر؛ زرع ديس بالجرافات، وهذا دليل على الواقع الذي عاشته أشجار الزيتون واللوز والليمون، أما الأحمر فهو لون الدم النازف من دماء الشهداء على مرّ العصور، والأبيض لدى المناصرة بحر ميت، ملح، ورثه البحر من خطيئة زوجة لوط، وهو التاريخ والتراث الذي شكّل لديه الدلالات، قبل أن يرى الواقع بعينيه، أما الأسود فهو لون الواقع والمستقبل الذي أصبح قهراً عشّش في أضلعنا.

إن صلة الشاعر العربي بالأساطير صلة قديمة يصل إلى العصر الجاهلي ذاته، حيث احتوى الشعر العربي منذ ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى زرقاء اليمامة الأسطورية[٢].

واستخدم المناصرة الأسطورة وهي في العربية: "الأحدوثة، جمعها أساطير، وهي الأحاديث التي لا سند لها من الحقيقة، فهي؛ تأليه للوقائع البشرية، ولقد كانت الأسطورة للإنسان القديم: التاريخ والفلسفة، الحكمة والشعر، العلم والأدب، الغناء والفن، الدين والمعتقد[٣].

---

(1) الأعمال الشعرية، ص٨٠.
(2) استدعاء الشخصيات الذاتية في الشعر العربي المعاصر ، ص٢٢٥.
(3) محمد الجزائري، تخصيب النص، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٠م، ص٢٩.

ولقد اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة في شعره، هروباً من الواقع الأليم الذي يحياه، أو لإيجاد مايوازي قدسية الأشياء التي يفتقدها في عالمه الغريب، ذي الأحداث والمفاجآت التي لا تحتمل، "فالإنسان الأول اختلق الأسطورة في محاولة منه لتفسير الكون قولياً، لذا ليس هناك فاصل مكاني أو زماني بين موروث الإنسانية من أساطير، فالأسطورة لها جذور في العالم القديم والوسيط بل ولها جذور في كل آداب الدنيا ولدى كل من شعوبها"(١).

فهي واقع ثقافي لا يمكن إغفاله، ذلك أن استخدامها ثروة من ثروات الشاعر، إذ لا يمكن للشاعر أن يكون شاعراً دون أن يتقن لغة التراث، ولا بد من اتصال وثيق بينهما، والأسطورة هي جزء لا يغفل من موروث الأمم، واستخدامها في الشعر ليس حديثاً، فقد استخدم على مر العصور وعند شعراء العرب كما عند شعراء الغرب تماماً. "فالشعر والأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية نفسها، ويمثلان نوعاً واحداً من البنية الرمزية وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعاً من الرهبة والدهشة السحرية"(٢) على أن هذه الآراء في أمس الحاجة إلى استخدام الشعراء للأسطورة في شعرهم، مع أن الشاعر الفلسطيني لم تقل حاجته عن غيره من الشعراء في هذا الاستخدام، لكن المختلف، هو تعامل الشاعر عينه مع الأسطورة وقدرته على امتصاص الموروث، ودمج الأسطورة بآلية تعطي الصور الشعرية ألواناً أزهى وخطوطاً أوضح أكان شاعراً فلسطينياً أو غيره.

إن "وظيفة الأسطورة ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً بسيطاً حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية"(٣).

---

(1) فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، عدد: ٢٨٤، ١٩٩٠م، ص٢٠ ـ٢١.

(2) عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤م، ص١٢٧.

(3) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨م، ص٢٩٦.

إن الحياة التي عاشها المناصرة شاقة، فالشاعر تغرّب عن وطنه في ربيع عمره وهي الفترة التي يحتاج فيها الإنسان إلى الرعاية التامة، من الناحية النفسية، وكذلك الاجتماعية، لكن حياة الاحتلال، والاغتصاب، والتشرد، جعلت أهمية النضال ولو بالكلمة، ذات أهمية كبرى لديه، لذلك سعى إلى نبش التراث من أصوله، وركّز على ما ورد في التاريخ من أساطير، كأنه يستعيد ذكرياته التاريخية، بلغة شعرية حديثة وجادة، والملاحظ أنه أتى على عدد من الأساطير كانت لنساء؛ منها (عشتار)، و(عناية) وهما آلهة من آلهة الكنعانيين، ومنها (زرقاء اليمامة) وهي المعروفة بالتاريخ العربي أنها كانت ذات نظر حاد. يقول في المرأة الأسطورة الأولى (عناية):

كانت جدّتي عِنايَة بِنتُ كَنعانَ الآراميّة
تحرُثُ الغَيثَ في البَقيعِ حيثُ الجَرادُ
أيُّها الهُدهُد الواشي كعَلامةِ الرَّصدِ الذّهبيّة
عندما هَجَمَت غيلانُ الثّلجِ على حَقلِ الزّيتون
صاحت: واغربَتاهُ يا إيلُ الزَيتون
ليكن في عِلمِكَ أيها المَغوليّ
لن تستَطيعَ اختِطافَ ولدي للتَجنيد الإجباريّ
حتى لو بلَغ السنّ القانونية
وحدنا يا جدتي من يَصونُ للهُدهُد ذِكريَاتَه
بعد أن تُصبحَ العِظامُ رَميماً في الصّحراء
وحدنا يا جدّتي من يَفتَح عينَ الماء
ثم لا نَكتَفي بهذا... [١]

هذه هي (المرأة) الأسطورة، الآلهة، التي قدستها الأمم السابقة، يضعها المناصرة في قمة التاريخ ليبدأ منها فلا ينتهي إلا إليها، تلك التي كانت **(تحرث**

---

[١] الأعمال الشعرية، ص٤٤٧.

الغيث)؛ وهذه هي اللغة المستعملة عند المناصرة في الأسطورة، فيها معاني أسطورية للآلهه، فالغيث لا يُحرث، لكن هذه اللغة تتناسب مع جو الرمز الأسطوري فهي امرأة آلهة، لها جنود كما للنبي سليمان منهم الهدهد، الذي دلها على وجود جماعات متوحشة هاجمت حقل الزيتون، ورغم كونها آلهة فقد استنجدت بالأيل الكنعاني، وهو أيضاً أسطورة تمثل إله القوة وهي آلهة الخصب لذا لا بد أن تستغيث به، ليتّحدا ضد المغول الذين يحاولون اختطاف ابنها للتجنيد الإجباري، وهذه الأسطورة الرمزية تشير إلى الدولة العثمانية التي كانت تأخذ شباب العرب للتجنيد الإجباري حين يبلغ السن القانونية، فالقصدية الشعرية تجلت في تضمين النص معانٍ تاريخية تجمع العربي إلى العربي من آلاف السنين، لأن المناصرة يعود للتأكيد على أن العرب هم من يحتفظون للهدهد بالذكريات، إذ الهدهد رمز لعين الدولة العثمانية الواشي، فحتى لو أصبحت العظام رميماً سيبقى العرب يحفظون للهدهد هذه الذكريات السيئة، ثم يؤكد على إن العرب وحدهم من سيفتحون عين الماء، ثم أشياء أخرى جعلها مفتوحة للأقدار.

أما الأسطورة الأخرى فهي عشتار وهي من آلهة الخصب لدى الكنعانيين، ومن خلالها يؤسطر دور المرأة اليومي فيبعث فيها روح الآلهة؛ عشتار وعناية وهي وإن جاء بها مثالاً أسطورياً لكنه ذكر الأسطورة وهو يريد القداسة للمرأة الفلسطينية يقول المناصرة:

ما زلتُ أُقارعُ هذا الخِنزيرِ البَرّي
وعلى رأسي يَنهَمِرُ المَطَرُ الكَنعاني
مِن بَطنِ سَحابَة
من قَلبِ الغَابَة
تَأتِيني عَشتارُ تُلَملِمُني[1]

---

(1) الأعمال اشعرية، ص٥٦.

فهي ذات قوة خارقة تلملم الشاعر من عبث الخنزير البري (العدو الصهيوني)، فالمطر العربي ينهمر فوق رأسه لكن عشتار تأتيه لتلملمه، ثم يقول فيها:

يا كرومي إنَّ قولَ الصّحِّ آفَة
جَذرُ عَشتارَ علاماتٌ ورواياتٌ من البَقتِ
ونوق
غابةٌ من زَنبقٍ يَرعَاكِ في الحَوضِ العَتيق
في عُروقِ الشّمسِ يَغتالُ النّقيق
كَم تَمنّى عاشقٌ في غَورِكِ الصّافي العَقيق
أن يُغنّي لحَمامَاتِ الرُّموز(١)

فالشاعر يحدث مقاربة، بين عشتار الأسطورة، وعشتار المرأة، وعشتار الوطن، إذ إن الأصل في عشتار، جذور غارقة في الحضارة، آلهة في امرأة، وهي في ذات الوقت غابة، ولها غور يتمنى العاشق الغناء فيها للحمامات الرموز وهن النساء، إذ لا يغني العاشق إلا لهن.

أيضاً يأتي المناصرة على زرقاء اليمامة تلك المرأة الأسطورة ليجعلها تعانق زرقاء اليمامة العربية التي أخبرت بقدوم العدو لكن لم يصدقها أحد، -ربما لأنها امرأة-، لكن الشاعر يذكر الأسطورة ويؤسطر في ذات الوقت جفرا الكنعانية وكأن الحال العربي واحد، ثم يبرز مدى إعلائه للمرأة حين لا يصدقها إلا هو، وهو بذلك يماهي بين القول والفعل، والماضي والحاضر. إلا أن المتابع لسرد المناصرة يلحظ إنهاء قصته العربية تماماً كالأسطورة، حين تقلع عين الفلاحة التي رمز لها بجفرا فيقول:

يأتي العَفنُ المُزمِنُ يا زَرقَاءَ يَمحُو مِن ذاكِرتي صُوَرَ الأحبَاب
في اليَومِ التّالي يا زَرقَاء
قَلَعوا عَينَ الزّرقَاءَ الفَلاّحة(٢)

---

(١) الأعمال الشعرية، ص٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص٨٠٩.

وهكذا "مثلت أسطورة زرقاء اليمامة معادلاً تراثياً خصباً لبعد مهم من أبعاد تجربة المناصرة الشعرية، حيث ينوط بها نقل رؤية متكاملة لأبعاد تجربته الشعرية، وذلك بتآزرها مع بقية أدوات الشاعر تآزراً عضوياً، والأسطورة في الشعر الحديث هي فلذة يجتمع فيها القلق الفلسفي الذي يتحرى تفسير الأقدار، مع الانفعال العاطفي وهو يستضيء بالأسطورة ليكشف غموض الحياة، والشاعر يضمّن القصة ما شاء من معان خصبة، فأسطرة زرقاء اليمامة ليس بها معنى النبوءة صراحة وإنما هي بمعنى الرؤية البصرية، ولكن الأسطورة تلائم هذا المعنى الثري الذي حمّله إياها المناصرة"[١].

في موضع آخر يذكر المناصرة عن أم الغيث الأسطورة يقول: "لابد من التجربة الحياتية الموازية فمهرجان أم الغيث الشعبي في فلسطين والأردن وسوريا ولبنان واقعة شعبية عندما يحتجب المطر، شاهدت هذه الواقعة في قريتي وشاركت فيها وأنا طفل وكانت مرتبطة بصلاة الاستسقاء الإسلامية وبضوء القناديل الزيتية بأغان شعبية لكن أصول هذا الاحتفال وثنية كنعانية"[٢] والمناصرة يربط بين هذه التجربة الموسمية وبين الأرض العطشى لماء الغيث يقول:

كُرُومُ النّارِ في خَديكِ تَتوهّج
الأخضرُ والكُحليّ في جِفنَيك وِفقَ الأُصُول
خفّفي من غَلوائِهِما
إرحَمي يَتامَاك فِي الطُرُقَاتِ يا أمّ الغيث[٣]

فالواضح أن الشاعر يجسد الأسطورة في امرأة تتزين لطقوس الأسطورة ذاتها، وهي أيضاً كروم من النار مشتعلة، تجملها فهي حمرة في الخدين. ومن

---

(1) عز الدين المناصرة (رسالة ماجستير)، ص١١٥.
(2) جمرة النص الشعري، ص ٣٨٦.
(3) الأعمال الشعرية ص٧٤٢.

الاسم لهذه الأسطورة (أم الغيث) دليل على مماهاة الشاعر بين المرأة والخصب والخير.

هنا تتأكد أسطرة اليومي لدى المناصرة إذ جعل من أم الغيث الدالة على الخصب أماً، ثم جعلها فوق الجميع، ثم ذكر الخرافة الشعبية التي تقتضي وضع الملح في عين الحاسد فيرد حسده، وأخيراً جعل أم الغيث، أم الفلسطينيين وأم العرب أماً للجيوش بأسرها، يقول:

تَظَلّينَ فَوقَ الأعَالي نُجُوماً وملِحاً بِعَينِ الحَسُود اللّئيم
تَظَلّينَ فوقَ الّذي فَوقَ يا قُرّةَ العَينِ
يا أمَّ هذي الجُيُوش(١)

وكذلك أسطورة عمود الملح، تلك الرواية الشعبية التي قيلت في زوجة لوط حين التفتت خلفها فحولها الله إلى عمود من الملح، يذكرها المناصرة بأسلوب تعبيري حكائي فيقول:

سأروي الحِكَايةَ مِن سُورَةِ المُبتَدا
أُسَجِّلُهَا فَوقَ هذا الوَرَق
أرَاكِ عَمُوداً مِنَ المِلحِ في الحُلمِ قَبلَ الغَسَق
كما نخلةَ المِلحِ بَينَ الدُّخان
يعُمُّ القُرى في تَعاريجِه جَمرَةً في طُلُوعِ الدُّخان
أراكِ مَعَ الفَجرِ أُسطورةً في خَيالِ الغُيوم(٢)

فالشاعر يرى وطنه رواية يسجلها ثم تتطور رؤيته إلى الواقع برؤيته عموداً من الملح كإشارة إلى إثم زوجة لوط لكن لا يلبث أن يعدّل الإثم بالفضل حين يذكر نخلة الملح بين الدخان، فـ "نسق الزمن يتحرك **(مع الفجر)** ويرتفع المرئي والمحجوب والمصوّر تخييلها إلى مرتبة **(أسطورة)** تتعلق بالغامض البعيد **(خيال الغيوم)**"(٣).

---

(1) الأعمال الشعرية، ص٧٤٢.

(2) المرجع السابق، ص١٢.

(3) حركية التعبير اشعري، ص

هكذا تنتهي الرواية التي بدأها عن أسطورة الوطن لكن يجعل من الأسطورة في الخطيئة، بعداً عنها في الواقع الفلسطيني حيث حمل إثم السابقين يقول:

لماذا إذا غَضِبَ القاعُ صِرتِ عَموداً من الملِح
في التلّةِ المُوحِشَةَ
يَزورُك أمثالُنا خفيَةً مِن عُيونِ العَسَس
نَشمُك مثلَ الخَطيئةِ ثُم نُداعِبُ أغصَانَكِ العَاليةِ
كأنّكِ مثلُ البَلابِلِ مَسجونَةً في قَفَص
يطلُّ على مُدنٍ في السّحاب
كأنّكِ ملعونةً في خُطوطِ الكِتاب(١)

وهكذا رسم اللوحة التي تحمل خطوط الخطيئة ليبررها لها، أو ليماهي بين الأسطورة والواقع، فلربما ذكر التاريخ خطيئة امرأة لوط، فجاء بالقدر ليحل بفلسطين (الأنثى) تطهيراً لتلك الخطيئة حيث يفترض المناصرة أنها أي (فلسطين) قد تكون القدر الذي يمكن أن يكون فيه دفع الخطيئة عن زوجة لوط التي تحوّلت إلى عمود الملح، فيدعو أبناءها لقراءتها يقول:

تَعالُوا
تَعالُوا نُعيدُ قِراءةَ أشعَارِها
قَبلَ أن تَغضَبَ الأرضُ ثانيةً في الرّبيع
تعالُوا نفُكُ رموزَ التِفاتَتِها المُدهِشَةَ
وماذا إذا كانت امرأةٌ فاتنة
نَظَرَت خَلفَها صُدفَةً أو تَعمّدت الالتِفات
إلى كُحلِ زينَتِها وهوَ يَغرقُ في البَحرِ عِندَ المَسَاء
إلى رَغوَةِ الذّكرَيات(٢)

---
(١) الأعمال الشعرية، ص١٣
(٢) المرجع السابق، ص١٣.

هذه التبريرات جميعها يوازي فيها بين عقاب زوجة لوط عقاب فلسطين، حيث الأولى تحولت إلى عمود من الملح والثانية تحولت إلى نخلة من الملح.

هذه هي المرأة الأسطورة لدى المناصرة، وهذه هي حقيقة الاستخدام الأسطورة المرأة، فالشاعر باعث لحياة المرأة من بُعد التاريخ، وعمق الحضارة، ومن صميم التراث بشتى أشكاله، وهذا ما صبغ ألوانه الشعرية، فباتت علماً لا يمكن تجاهله.

لقد حاول الشاعر الحديث أن يطعّم شعره بلون من ألوان اللهجة المحكية، لكن استخدام المناصرة لهذا اللون جاء بهدف الربط بين المرجعية التاريخية للكلمات وبين الواقع الذي يعيشه، فقد كانت استخداماته مستمدة من التراث الشعبي، وهو بهذا يعطي شعره كثافة لغوية واضحة المعالم، فهو وظّف الكلمات الشعبية وهي كلمة واحدة، أو جملة واحدة، في قصيدة والقصائد غالباً ما تكون طويلة، فالاستخدام لهذه الكلمات ذات دلالة معرفية، فالثقافة الشعبية مغروسة في ثقافته، ولم تمحها ذاكرة التنقل بين البلدان العديدة التي جابها المناصرة خلال مسيرته الحياتية.

تمكن الشاعر الحديث من إثبات وجوده، كما تمكن الشاعر الفلسطيني أن يكون جزءاً من حركة الحداثة، وقد اعتبرت الحداثة ثورة في عالم الشعر بما ميّز لغتها، واستخدام ناظمي شعرها تقنيات عديدة، كالإبهام، والغموض، والرمز، والقناع، وغيرها من التقنيات التي طوّرها المناصرة، كأسطرة اليومي، فقد جعل من المرأة العربية، أسطورة بمعناها؛ أي الأحدوثة، فكثّف استخدامها وجعلها صانعة المعجزات اليومية.

كما أنه استرجع التراث الديني والشعبي ووظّف المرأة بإعطائها صورة قيّمة، حين وازى بين خطيئة زوجة لوط، وخطيئة فلسطين، مبيناً فوارق المواقف، ما بين الديني والشعبي والمكر والخديعة، بفلسطين حتى وقعت في حبائل العدو.

ثم قدّم المناصرة بصورة مفصّلة عشقه الأبدي للوطن من سهله لبحره لجبله، مقدماً بذلك صورة للمرأة الجميلة التي لم يكتمل جمالها إلا لأنها قاربت في جمالها جمال الوطن، بتشبيهها بتفاح الوطن وسفرجله وشجره (البلوط) و(الحور) وبحره (بصفاء زرقته وتماوج حركاته)، وجبله (بعلوّه وشموخه)، وثلجه (بلونه ونقائه). وهكذا حتى جعل من الصورة الشعرية، استخراجاً لمكنونات نفسيته المحبة بل والعاشقة لهذا الجمال.

وأخيراً فإن المناصرة يكلل سعادته بالمرأة وفرحه بها، بالاجتماع بها في حضن الوطن، الذي ابتعد عنه قهراً وهذا ما يجعله يقرن عشقه للمرأة بعشقه للوطن ربطاً وثيقاً، هو أقرب مايكون إلى إلباس المرأة ثوب الوطن الزاهي في كل عضو من جسدها، إذ وصفه الحسي للمرأة هو وصف دقيق لجسد الوطن الذي ابتعد عنه فرسم صوره في خياله، بعد أن ذاق حلاوة القرب منه وهو في طفولته.

لم يبتعد المناصرة كثيراً في مراميه الوطنية عن شعراء وطنيين في مراميهم، لكن المميز في شعريته هو إعطاء المرأة صورة مجسّدة للوطن الغالي.

القسم الثاني:

- **قراءة في بعض القصائد في المرأة عند المناصرة**

لقد كانت المرأة الحقيقية الأكثر حضوراً عند المناصرة هي الأم، والمرأة الرمز الأكثر حضوراً هي جفرا، والأسطورة الأكثر حضوراً هي زرقاء اليمامة، والتوظيف التراثي الأنجح عنده لعمود الملح، لكن من خلال التمعّن في النظر إلى أعماق النصوص، وجد أن المناصرة كتب الشعر في مسيرة حياته منذ الستينيات ولغاية التسعينيات[1] لذا كان الاختيار للقصائد يتناسب مع متابعة رؤى الشاعر في المرأة عبر هذه الرحلة الحياتية التي اصطبغت بلون الغربة، وعبقت برائحة المنفى.

حاولت الدارسة أن تبحث عن القصائد التي تحمل عناوين تخص المرأة، كما حاولت أن تنوّع في الاختيار في الطول والقصر للقصائد حيث الأهمية هنا للتقنيات المستخدمة والتي بقيت إلى آخر الأعمال في وهج كنعاني مميز -دون مبالغة-، فالمناصرة أكّد في شعره الذي يخص المرأة على أنها لا تنفصل بدورها ولا بوظيفتها عن الرجل، فكلاهما متمّم لبعضهما بعضاً، وكل يؤدي الدور الذي يجعله الأقوى في مواجهة العدو حين يتعلق ذلك بالناحية الاجتماعية الخاصة التي عاشها المناصرة، حيث الظروف تصنع الرجال، وهنا صنعت النساء، إلا أن الأنسب في هذا المقام، بيان القدرة التي صنع بها المناصرة دور المرأة عبر العصور، ضمن منطقة كنعان التي رسمها في ذهنه التاريخي، وعبّر عنه بقدرة فاقت شاعرية الكثيرين ممن وقفوا على هامش المأساة وممن جعل من دور المرأة مقتصراً على البكاء والعويل، أو الجسد والمتعة.

---

(1) الأعمال الشعرية (حسب آخر طبعة لأعمال إذ كان هناك طبعة لا تزال تحت الطبع أثناء إعداد هذه الدراسة).

دراسة القصائد

القصيدة الأولى: غزل إلى نخلة الملح

لن تبتعد الدراسة كثيراً عن منطقة المرأة كما أرادها المناصرة حين نبدأ بقصيدته **(غزل إلى نخلة الملح)** التي قالها في فلسطين عام ١٩٦٣م، والتي تتجلى باستخدام تقنيات فنية عديدة منذ الوهلة الأولى لنظمها، فالعنوان؛ غزل إلى نخلة الملح، والنخلة خضراء ترمز للعطاء والخير، وترمز للشموخ رغم الظروف الصعبة المحيطة بها، وفي هذا مشابهة بين النخلة وحال المرأة الفلسطينية التي تقاوم العدو وتظل صامدة رغم ظروفها القاسية، ولا يوجد نخل من الملح إلا في الوهم والخيال الذي تناقله الناس البسطاء، كأسطورة في زوجة لوط، التي قيل أنها تحولت إلى عمود من الملح، حين خالفت أمر الله والتفتت إلى الخلف، فإذا كانت نخلة من الملح، فإن المناصرة يرمز بالنخلة للمكان، غير أن لفظة النخلة أنثى والعنوان فيه لفظة الغزل التي فيها ما فيها من معان للحب للمرأة ووصف محاسنها.

يقول المناصرة في **(غزل إلى نخلة الملح)**:

حَرَامٌ عليكِ، حَرَامٌ ، حَرَام
أيا فِتنَةَ الصُّبحِ تَسري ونَحنُ نيَام
على الطُرُقَاتِ، جُمُوعٌ مِن الهائِمين
يقولون: مرّت كنخلة بِيرِ السِّباع
فقلتُ لها: يا فتاتي
تَبارَك هذا القَوام
عيونُك من سَهرٍ لا ينَام
وزِنّارُك الشَّفقيّ حَريرُ الشَآم
على خَصرِكِ السّيفُ والنّقشُ في الصّدرِ
هذا حَرام
وتَشوينَنَا مِثلَ بَلّوطَةٍ في رَمَادِ الشِّتَاء
وتَكوينَنَا في الجُذُورِ، القُلُوبِ، العِظَام

هتفتُ مع الهاتفين: حرامٌ عليك
حرام عليك، حرام، حرام
بياضُك كالملحِ بينَ السُّطور
وطعمُ شفاهَك مِثلُ رَحيقِ الخِتام
وقيل لنا: إنّما أنتِ من فتنَة الأُرجُوان
سأروي الحكايةَ من أولِّ السَّاق
من زُبدَة الرُكبتَين
ومن غَضَبِ القَاع
زلزالُه قَسَّمَ الدَولَتين
أيا امرأةً جُبِلَت من عنَاصرِ أخطائِنا الشَّائِعة
ومن حقلِ راعوثَ تَلتقِطُ القَمحَ
بعد مواسمِنا الرّائِجَة
ألستِ البياضَ الذي أدهَشَ الشُّعَراء
ألستِ الزّراعةَ في تلّةٍ قُربَ حَقلِ الرُّعاة
ألستِ النّقاء
وما زلتِ مالحةً مثلَ جبنَةِ أغنَامنا –الطّازجَة
سأروي الحكايةَ من سِدرَة المُبتَدا
أُسَجِّلُها فوقَ هذا الورق
أراكِ عموداً من الحُلمِ في الحُلمِ قبلَ الغَسَق
كما نخلةُ الملحِ بينَ الدُّخان
يَعُمُّ القُرى في تَعاريجِه جَمرةً في ضُلوعِ الدُّخان
أراكِ مع الفجرِ أسطورةً في خيالِ الغُيوم
كغيمةِ قُطنٍ نَداهُ يُعاشِقُ دَيرَ التّلال
ألم تلحظي وِقفَتي في نِقَاطٍ مُبلّلَةٍ بالدموع
أنادي بأعلى عذابي: اصبروا
صابروا فوق أخشابِكم كيسوع

وكنتُ دُخانَ القُرى والصباحات
حين بناتِ المدارسِ بالأخضرِ الدّمَويّ
المخططِ مثلِ مراييلهنّ، تلوح خُطوطُ الأُفُق
نعم كنتِ يوماً كتفاحةٍ في الصباح
نعم كنتِ في زمن البَحرِ طاهرةً في عيون المِلاح
لماذا إذا غضبَ القاعُ صِرتِ عموداً من الملح
في التلّة المُوحِشة
يزورُك أمثالُنا خِفيَةً عن عُيون العَسَس
نشُمكِ مثلُ الخَطيئةِ ثُم نُداعب أغصانَكِ العالية
كأنك مثلُ البَلابِلِ مسجونةً في قفص
يُطِلُّ على مُدُنٍ في السّحاب
كأنكِ ملعونةٌ في خُطوط الكتاب
تعالوا
تعالوا نعيدُ قراءةَ أشعارِها
قبل أن تغضبَ الأرضَ ثانيةً في الربيع
تعالوا نفكُّ رموزَ التفاتَتِها المُدهِشَة
وماذا إذا كانت امرأةً فاتنة
نَظَرَت خَلفَها صُدفة أو تَعمّدت الإلتفات
إلى كُحلِ زينتِها وهو يغرقُ في البحر عند المساء
إلى رغوةِ الذكريات
وماذا إذا كان صاحبُنا عاجزاً ويغارُ من الوردةِ النّاشفة
ولم يستطع أن يروّضَ هذي الرُّعود
ولم يستطع أن يدجّن مُهرَتَه في الظلام
ولم يتّعِظ فادّعى أنه هاربٌ من خطايا ثَمود
سؤالٌ بسيطٌ فأينَ الجَواب
ولكنّني قرب هذا المساء

وقفتُ على تلةِ الأسئلة
لأنثرَ -يا جارتا- حَفنَةً من رمادِك
فوقَ تِلالِ الغَرام
لعلّك تأتين -لو مرةً- في المَنام
لعلّك تأتين -لو صدفةً- في المنام

تشكل القصيدة وحدة واحدة الاستهلال يبدأ بالتقريع المتكرر: **(حرام عليك، حرام، حرام)** وتتكرر مرتين. ثم يستخدم الشاعر أداة النداء لإجراء الغزل، بندائها بالفتنة، **(أيا فتنة تسري ونحن قيام)** ومن مظاهر هذه الفتنة: الطول والقوام، والعيون والزنار والخصر والبياض، وطعم الشفاه، لكن المناصرة يصبغ هذه الصفات الجمالية على نخلة ملح، وهو بهذا يوازي بين امرأة لوط في الأسطورة، وبين المكان الذي يرمز له بالنخلة بدلالة **(عيونك من سهر لا ينام)** ثم **(ألست الزراعة في تلة قرب حقل الرعاة)** لكن الشاعر لا يفتأ يذكر الفتنة المتمثلة بفتاته **(وتشويننا مثل بلوطة في رماد الشتاء/ وتكويننا في الجذور القلوب العظام)** ثم يقرر أنها فتنة الأرجوان إذ تاريخها يشهد صناعة الزجاج، ويتعمد الشاعر أن يحوّر في الألفاظ المستخدمة كلفظة السياق التي جعلها في النص (ساق) لتكون متناسبة مع مقصوده من الفتنة ليبثها المشاركة بقوله: **(أيا امرأة جبلت من عناصر أخطائنا الشائعة)** وهكذا تكون نهاية الاستهلال ليبدأ الشاعر من هذه النهاية بداية للموضوع وهو اعتبار امرأة لوط المذنبة، والمكان المتمثل بالنخلة لقوله **(ومن حقل راعوث تلتقط القمح بعد مواسمنا الرائجة)**، إذن فالأخطاء الشائعة لاصقة بأهل المكان، والمقياس بين المرأة الجميلة وزوجة لوط التي هي عمود من الملح -حسب الأسطورة- اللون الأبيض لذا يستخدم الشاعر التكرار ليفرض غزله باستخدامه للاستفهام: **(ألست البياض الذي أدهش الشعراء؟/ ألست الزراعة في تلة حقل الرعاة)** وتكراره، ليعود للتقرير: **(ومازلت مالحة مثل جبنة أغنامنا الطازجة)**، وفي هذا التناقض فاصل بين الخطيئة الشائعة وبين الحقيقة النقية للنخلة، لذلك يعود لعمود الملح بحيث يحاول أن يلغي الخطيئة حتى عن زوجة

لوط: **(أراك عموداً من الملح في الحلم قبل الغسق)** ثم يؤسطرها: **(أراك مع الفجر أسطورة في خيال الغيوم)** وهذا التقرير نهاية لموضوع الأسطورة يبدأ بنهاية القصيدة والمغزى الحقيقي منها هي خطابه لنخلة الملح التي تمثل أهل المكان: **(ألم تلحظي وقفتي في نقاط مبللة بالدموع)** إشارة إلى نقاط التفتيش التي توضع لتجرد المارة من كرامتهم مع ملابسهم، رجالاً ونساءً كباراً وصغاراً، ثم يأتي دور الشاعر الذي تخترق صدره رصاصات القهر، فلا يلبث أن يصرخ بأهله: **(أنادي بأعلى عذابي: اصبروا، صابروا فوق أخشابكم كيسوع)** وبهذا تتجلى الدعوة للصبر والإشارة الدينية لأهل بيت لحم فالجاني واحد منذ الأزل هم اليهود، ثم يمزج المناصرة بين فتنة المكان وفتنة عمود الملح.

تتجلى الرمزية في بداية نهاية القصيدة حين يذكر زيارة المكان بعيداً عن عيون العدو فيقول: **(يزورك أمثالنا خفية عن عيون العسس**
نشمّك مثل الخطيئة ثم نداعب أغصانك العالية
كأنّك مثلَ البلابل مسجونةً في قفص
يطلٌّ على مدن السحاب
كأنك ملعونةٌ في خطوط الكتاب هذا الخطاب على اعتبار) وهكذا ترتبط الخطيئة بالمكان، فيأتي الخطاب على أنها شجرة النخل هي الملعونة -في الحقيقة لا في الأسطورة-، ذلك أن الزائرين يشمّونها مثل الخطيئة، بسبب لعنة الاحتلال حين يريدون مداعبة الأغصان العالية، وكأنها ملعونة في الكتاب. فيطلب الشاعر الخلاص بدعوته لأهل المكان:**(تعالوا**
تعالوا نعيدُ قراءةَ أشعارها
قبل أن تغضبَ الأرضُ ثانيةً في الربيع
تعالوا نفك رموزَ التفاتتها المدهشة) فالدعوة للخلاص لحل سر الالتفاتة التي أودت بالمرأة فصارت عمود ملح، وفي ذلك إشارة للبحث عن سبب لعنة الاحتلال لنخلة الملح، والسبب هو جمالها فهو يعذر امرأة لوط:
(وماذا إذا كانت امرأةً فاتنة

نظرت خلفها صدفةً أو تعمدت الإلتفات

إلى كحلِ زينتها وهو يغرق في البحر عند المساء

إلى رغوة الــذكريات) وهكذا يحاول التبرير لهذه المرأة الفاتنة التي التفتــت إلـــى زينتها وكحلها أو إلى الذكريات الجميلة التي عاشتها أيام فتنتها الأولـــى، لكــن لا تبرير للاحتلال إذ إنه عاجز عن تقديم أي سبب لخطيئته في احتلال الأرض:

(وماذا إذا كان صاحبنا عاجزاً ويغار

ولم يستطع أن يروّض هذي الرعود

ولم يستطع أن يدجّن مهرته الغالية

فادّعى أنه هارب من خطايا ثمــود) يستخدم الشاعر بلحظـــة مفاجئـــة الالتفـــات، ويحاول أن يطرح سؤالاً بعيداً عن النخلة وعمود الملح، فيذكر شخصية جديدة هي **(صاحبنا)** وفي هذا إشارة رمزية للعدو الغاصب، الذي حين أحس بـــالعجز مـــن ترويض الرعود الهادرة من أصحاب الحقوق، ولم يســتطع أن يصـــنع الخونـــة، **(فادعى أنه هارب من خطايا ثمود)** فالسؤال القائم الآن أليس هذا العدو هارباً من خطيئة؟، مثل امرأة لوط، لكن لا إجابة لأسئلة كثيرة، لذلك يعبر الشـــاعر بكثـــرة الأسئلة التي أوقفته: **(وقفت على تلة الأسئلة**

لأنثر –يا جارتا– حفنة من رمادك

فوق تلال الغرام

لعلك تأتين –ولو مرة– في المنام

لعلك تأتين –ولو صدفة– في المنام).

ويختتم القصيدة، مكرراً أن ما قرّره في أول القصيدة أنه حرام عليهـــا أن تفتن شبابها بجمالها، ثم يتمتع بها العدو، ولا يستطيع شبابها إلا أن يغازلوها عـــن بعد وعلى أنها نخلة من ملح، فاللافت منها بياض طويل القامة، لـــذا تبقـــى فـــي خواطر الشباب جمالاً يتمنى كل واحد منهم أن تأتيه هذه الرائعة الجمال ولو مـــرة في المنام، ولو صدفة في المنام.

القصيدة الثانية: دادا ترقص على ضفة النهر

لفظة (دادا) تدل على الأخت الصغيرة، اللطيفة في اللهجة الفلسطينية، و هذه القصيدة نظمت عام ١٩٧١م، وتتكون من خمس مقطوعات، وهي تومئ بأن (دادا) امرأة جميلة صادفها الشاعر في الحلم. وهو يرمز بها لمدينة القدس.

المقطوعة الأولى:

هبطتُ إلى جنّة اللوزِ في الحُلمِ، قابلتُ دادا، ومَن تِلكَ يسألني الحجر
الأخضر
رأيتكِ في الحُلم، مَن أنتِ دادا الّتي هجَرتني إلى الرَّقص في الغاب،
عاريةً، نهدُها يزأر
وكانت مرارةُ قلبي تسيل، ضحكتُ، وكانت مرارَةُ قلبي تسيل
رقصتِ على ضفةِ النّهر مثلُ السّحالي وأومأتُ للراحلة
غصون الدوالي تهمهمُ للشيخ بالرقصِ بين النّساء اللواتي لبسنَ خِماراً
يُتَمتِم: هذا المدى ماعزٌ أسمر
أمِن سفح عيبالَ جئتِ كتفاحةٍ طازجة
أمِن رأسِ جِلعادَ جئتِ كرمانةٍ قُربَ نهر السَّماء
رأيتُكِ مثلَ الحَمامِ الّذي باضَ يوماً على مِئزري
رأيتُكِ بين السّطورِ التي حبّروها على دفتري
رأيتُكِ في عنبِ الشّام، ..لا
رأيتُكِ أين إذن؟
ولدتِ من الصّخرِ، جئتِ كجِنيّةٍ في الغمام
رأيتُكِ في الحُلمِ دادا، عيونُك ضوءُ السِّراج
وثدياك عنقودُ كرمٍ... وطولُكِ نخلةُ هذي الشِّعاب
أنا لحبيبي ولكن قلبي حبيبي كصخرة موتٍ تكسّر فوق
قساوتها العاشقون
نزلتُ أنا إلى جنةِ اللّوز، قابلتُ دادا، ومَن تِلكَ دادا؟

أنا مثلُكُم أتساءل: يا قاتلي مَن تكون؟
هي النجمُ بين حنَايا السُكون
ومَن قد ترامى على قَلبها العاشقون
وفَخٌ لمثلي إذا كُنتُم تَعرفون
(جَرجَرَني العشقُ لها
فعَبَرتُ سما التِّيه
ونَصَبتُ الفَخَّ لها
فوقَعتُ أنا فيه)
وحدّق هنا--- هذه الفخ لا تقترب
أنتَ مِن صُلبِ كنعان، حدّق ولا تَقترب
هذه النار ليست ثيابَ الصقيع

تبرز دلالات المرأة فهي كبيرة ذات نهد يزأر، يراها الشاعر في المنام، ودلالة اللون في الحجر الأخضر فالأخضر رمز الخصب والحجر هنا أخضر فهو حجر من الجنة أو من أرض الوطن وهو جنة الشاعر، ثم يقرر الشاعر أنه لا يعرفها، فهو أيضاً يسألها من أنت دادا؟

تتكرر عند المناصرة دلالات الرمز بين المرأة والوطن، فهو يوازي بينهما بصورة لافتة، ويوازي بين حبه للمرأة الجميلة، وبين حبه للأرض، فيقارب بينهما، بل يشخص ويؤنسن النبات في الوطن **(غصون الدوالي تهمهم)** ثم يؤكد مقارباته حين يذكر للمرأة أنه يراها في عنب الشام، وحين يصف ثدييها بعنقود كرم، وحين يصف طولها بالنخلة.

يقيم المناصرة حواراً بينه وبين المدينة التي تمثلها المرأة، فتعترف المرأة أن لها حبيباً وهي له، ثم يحاول الشاعر أن يقارب في الرمزية حين تصف المرأة قلب حبيبها بالصخرة، ثم يلتفت للحديث عن نفسه مكرراً نزوله إلى جنة اللوز حيث **(قابل دادا)**، ثم يكرر التساؤل و**(من تلك دادا؟؟)** ثم يأتي بالضمير أنا، دون

أن يوضح لمن تعود هذه الأنا أهي للشاعر أم للمرأة؟ أم لـ(دادا)؟ ثم يأتي بضمير الغائب ليحدث عنها، إذ هي كالنجم بين حنايا السكون، ثم هي من أحبها العاشقون، ثـم هي فخ للمنفيين مثل الشاعر.. فما هي سوى المدينة، التي ساقته إليها، بل كما يقول: **(جرجرني العشق لها)** ثم يجعلها تحاوره وتبين له أنه من صلب كنعان، لذا فتؤكد له أن اقترابه منها نار وليست ثياباً دافئة حتى لو لبست بالصقيع.

المقطوعة الثانية:

تظلّين في خاطري كاشتعالِ المنى

وفي حبِّ دادا وفي موتِ دادا وفي صحوِ دادا ... أموت أنا

أظافرُ دادا طويلة

وصَبري طَويل

أيا عهدَ دادا أعِد ليَ دادا على تلَّةٍ من نخيل

وخبّأتُ دادا بِذقني وأغرقتُها في المَساء بخمرِ الخليل

لِتَخضرَّ شمسُ الطُّلول

لقد كان في قلبِ دادا مزارٌ ولكنّ دادا كصاريةِ الأرخَبيّ

الطريقُ إليها طويل

كالطريقِ إلى قُرطبة

واسألوا الشاعرَ الغجريّ الذي قشّر البرتقالَ على المصطَبَة

يستخدم المناصـرة الفعـل المضارع ليتابع بث حبه ووجده لدادا التي لا يعـرفها، **(تظلين في خاطري كاشتعال المنى، وفي حب دادا وفي موت دادا وفي صحو دادا..أموت أنا)** وهكذا تتراكم الأشواق والحب ليأتي على وصف دادا فيبدأ بدايـة بعـيدة عن الوصف المعروف، فيقول: **(أظافر دادا طويلة)** إشارة إلى أنها أسـيرة ولا تملك قصها، ثم يؤكد هذا المفهوم بدلالة: **(وصـبري طويل)** ثم يصف سـيقان دادا والعـود له إذ كأنه ودادا من شجرة واحدة لكن السيقان موجودة وإن كانـت نحيلة لكن العود مُنبَتّ ومنقطع عن الشجرة. ثم يخاطب الشاعر عهد دادا

ويطلب منه إعادة دادا ويريدها على تلة من نخيل، ثم يتحدث بغرابة حين يقول: **(وخبأت دادا بذقني وأغرقتها في المساء بخمر الخليل)** وهو بهذا يجعل من المكانة الكبيرة لدادا حجماً صغيراً يمكنه حمله بل ويخفيه عن العيون في ذقنه، ليسقيها من خمر الخليل، ثم يؤكد على أنه إن يفعل ذلك لتخضر شمس الطلول، وهو بهذا الاستخدام الغير مألوف، يريد أن يبث الحياة في الطلول، وهي ما اندثر من الحياة في المكان. ثم يؤكد على أن دادا مدينة حين يذكر أن قلبها كان مسزاراً، ورغم ذلك فقد جعل من دادا صارية عالية ليؤكد بعده عنها **(الطريق إليها طويل)** ثم يوازي بينها وبين الأندلس التي ضاعت فيقول: **(كالطريق إلى قرطبة)** ثم يحاول إثبات رأيه بسؤال الشاعر الغجري الذي رأى قرطبة.

المقطوعة الثالثة:

هنا كانت منازِلُنا... قُبيل الرَّدم في تموز
ولدتُ وحيداً كالنَّحلةِ في البرية
نهرُ العَذراءَ بكى لمّا سمعَ الأشجارَ تذوب
الآباءُ ارتحلوا قبلَ رحيلِ الأعداء
عينُ الماءِ هنا نَشَفَت من حُزنِ الآباء
تَقَوقَعُوا خلفَ المُنى ومن هنا مروا--- = بوابة المنفى
وبقيتُ وحيداً كالبيتِ المَردوم

يؤكد المناصرة في هذه المقطوعة التي من نفس القصيدة، أنه ولد بعد الردم حيث كانت منازلهم قائمة ثم يؤكد على خروج الآباء قبل الأعداء، فجفت عين الماء حزناً عليهم، يذكر الكلمة **(تقوقعوا)** وهي دليل الهزيمة، وكلهم منى بالعودة، ثم يتكلم بضمير الأنا **(وبقيتُ وحيداً كالبيت المردوم)**. دون إشارة من الشاعر أن المكان هو الذي يتكلم، بل جعل خياله يوحي له أنه لم يخرج عندما خرج الجميع وبقي وحده.

المقطوعة الرابعة

رأيتُكِ في صالةِ الرَّقصِ، أنتِ لعلَّكِ أنتِ السُّكون المُريب
ألا تعرفين تضاريسَ قَلبي
-أنا لستُ دادا..!
أنا وجهُ هذي المدينةِ، قلبُ المدينة، عينُ المدينة
السهولُ الجليلةُ صارت لِرأسي وِسادا
-أنا لستُ دادا...!
إذن مَن دَعاكِ لسَمَلِ عُيوني؟؟
أنادي بأشواقِ هذي المدينة.. من شافَ دادا؟
لهُ من عيوني سلام
ومَن يا بناتِ الخَليلِ رآها.. لها في شفاهي كلام
شروقُ الطيورِ على قاعةِ الرَّقصِ وعدُ حبيبي
بناتُ الخليلِ اللّواتي نسينَ الفتى والكرومَ وبِئرَ السَّبيل
نسينَ الّذي في المنافي يجول
أنا عاشقٌ يا بناتِ الخليل

يفصل الشاعر بين الجزأين الأول، والثاني، عن **(دادا)** والإخبار عنها بفاصل يؤكد أنه يعني الطفولة الضائعة بـ**(دادا)** والرمز للوطن. ثم ينتقل إلى تأكيد عشقه لدادا وكل فتيات الخليل حين تنكرت له دادا في حواره لها: (**-أنا لست دادا**)، ثم لا يلبث أن يخرج مكنون قلبه، وحبه، حين يُذكّر بنات الخليل بقوله: (**أنا عاشق يا بنات الخليل**)، إذ هو يجول في المنافي فكيف ستذكرنه بنات الخليل إذن؟ لذلك يلجأ بطريقة تراجيدية ليلعن الغربة على لسان بنات الخليل في المقطوعة الأخيرة.

المقطوعة الخامسة:

(ليأت إليّ حبيبي، فقد أوجَعَتني بلادُ النّوى

قوافلهم عبَرت يا أبي وأنا واقفٌ خلفَ بابِ الأحبّة
رأسي امتلا بالمَطَر
عيوني من الحُزن بيضاء والريحُ تُسفي وقَلبي انكسر
قوافلُهم عبَرَت يا أبي
قوافلُهم عَبَرَت يا أبي
قوافلُهم عَبَرَت ياأبي).

هكذا يعبر الناس بعبراتهم يمرون قوافل، عائدين إلـــى أوطـــانهم إلاّ هـــو الشاعر الفلسطيني الذي كتبت عليه الغربة قصراً وقهراً.

القصيدة الثالثة: تأخذني عيناك إلى أين؟

هـذه القصيدة كتبت عام ١٩٧٥م، وهي وحدة واحدة، تحدث فيها الشاعر عن استحضاره للوطن الذي رمز له بالأم، في بلاد الغربة.

تأخُذُني عيناكِ إلى أين؟؟
الدمعُ هُنا بين الأدغالِ المَرويَّةِ بالمطر السِّحري
الأخضر يتراكض في الغابات
ودماءُ الزّنجِ هنا صارت مزرعة عاشقة
حين انهمرَ المطر السحري الأخضر
صار الجبلُ الصخريُّ مزاراً للعشاق، منارات
في باب الشام وفي باب الطاق
السُيّاحُ الأفواجُ جماعاتٍ كالطير الراحل
نحو مساقطِ غُيماتٍ من بعدُ عِجافٍ
أكلَت صَخرَ الأرضِ وأثداءَ الرُمّان
ثم تذكرت ينابيع الزيتون،
رأيت حبيبي بين السوسن والشوك
فأنشدتُ وأنشدَتِ الغابات معي
مدنٌ كالعِشق، تقاطيعُ الغزلان
بحار كالعفو -صواري وبنات
قابلتُ البنتَ البيضاء القلب
فما ابتسمت..!
طيلة جِلستنا
شَربتُ وما شَربَت
امتزج الدمعُ بنارِ الكأس فأشرقَت الأيام
قتلوا والدَها في الحرب السرية

وعلى مقعدنا أسرابَ النّملِ الأسود فوق الساقين المصقولين
للكنعانياتِ ضفائرُ شَقراءٌ وفارعةٌ كالحورة قرب العين
الحنّاء الخمريّ على الأوداج
اللّوزُ الأخضرُ مزروعٌ في العينين
كانت أمُّ الغيثِ الخَضرا في اللّيلِ سِراج
في طرقاتِ المَنفَى غائبة
في أدغال لا حَدَّ لعينيها السوداوين
وطلبنا من صَخرِ الوادي أن ينطق
من نبع الجَبلِ الأشيب أن يغني
بأبي الراحل والمطرود من الصَفَّين
يا أمي انطفأ سراج العشاق
في عتمة باب الأسباطِ وفي باب الطاق
أتوهّج مخفوراً بين اللونين
يا أمي تأخذُني عيناك إلى أين؟
تأخذُني عيناك إلى أين؟؟؟؟

يبدأ الشاعر قصيدته بجملة اسمية (**الدمع هنا بين الأدغال المروية بالمطر السحري**) وفي هذه إشارة إلى مكان الأدغال الإفريقة، ثم يشخص اللون بقوله (**الأخضر يتراكض في الغابات**) نتيجة لسرعة انتشاره فالمطر كما يصفه سحرياً، ثم يتحدث عن مجزرة للزنج حيث يدافعون فيها عن أدغالهم وحبهم للأخضر، الذي يجعل منه الشاعر لوناً للمطر السحري، الذي جعل الجبل الصخري، مزاراً للعشاق بسبب هذا اللون الجميل، لون أرض الوطن، فهو منارات للعشاق.

يعقد الشاعر لوحة في مقابلة لهذه اللوحة في بلاد الشام، فيتكلم عن السُيّاح الذين أخذوا يتوافدون كأنهم قادمون من أرض خراب وجبال جرداء فيصفهم (**بالطير الراحل**) يرمز هنا الشاعر للسياح بالأجانب، حين بدأوا يتوافدون إلى

فلسطين، ودقة المناصرة في الوصف تؤكد أن الوطن ما اشتد عوده إلا من بعد الدولة العثمانية، فيقول: (**نحو مساقط غيمات من بعد عجاف**) إشارة قرآنية لقصة يوسف-عليه السلام-، ثم يخبر أن هذه الجماعات أكلت الصخر من الأرض، كما أكلت (**أثداء الرمان**)، يجسد المناصرة الرمان فيجعله امرأة ذات أثداء، وبهذا يرمز للعطاء بالرمان، لكن الجماعات التي يتحدث عنها الشاعر أكلت هذه الأثداء وهي منابع الخير والعطاء. لذلك تذكر (**ينابيع الزيتون**)، ثم دون أي سابق إنذار ينتقل المناصرة في ذاكرته إلى المحب، وإلى المدن الجميلة، وإلى أناشيد الغابات، ثم يذكر أنه قابل بنتاً، عرف أن أبوها قتل فمحنتهما واحدة، ثم يصف المناصرة الفتاة الجميلة على أنها من الكنعانيات، فيذكر صفات جمالية للكنعانيات، الضفائر الشقراء والطول الفارع، ثم اللون الحنائي على الخدين، ثم اللون الأخضر الذي يجعله الشاعر مزروعاً في العينين، وقد خلق هذه المقاربة ليبرر عشقه للفتاة هناك في بلاد الغربة،حيث يأتي الشاعرعلى ذكرى أم الغيث أم الخير... فيقول إنها كانت غائبة في طرقات المنفى.

إن العشق في الغربة هو عشق للوطن، وهو كعشق الطفل لأمه يرتمي في أحضانها يتغنى بحسنها، والشاعر في بلاد الغربة يقارب بين هذه الفتاة الطيبة القلب وبين الكنعانيات، ثم يستحضر أمه، فينفي المقاربة وينفي الفتاة وينفي الحب وينفي العشق (يا أمي انطفأ سراج العشاق).

وهكذا يترجم المناصرة في هذه القصيدة نظرته للمرأة في المنفى، فهو إنسان يحب الجمال والطيبة ويعشقها، لكن مقياسه في رؤيته للمرأة هو النظر إليها على أنها خليط من تراب الوطن، أومسحة من مياه بحره، أو لمسة من لمسات شجيراته.

القصيدة الرابعة: عمتي آمنة

هذه القصيدة تتوهج حديثاً عن الطابون، والحالة الشعبية التي عاشتها أسرة الشاعر، وإن كان كتبها في ١٩٨٩م. فهي وحدة واحـدة، فيهـا بسـاطة العـيش الرعوي.

القصيدة: عمتي آمنة

عمّتي آمنة
أشعلت موقدَ النَّار بالنار والرَّوث
والطاقةِ الكامنة
شمّرت رِدنَها كي تُجَهِّز فصلَ الرّبيع
في الصباحات أبقارُها سَارحة
في التّلال المحيطةِ بالقَلب أو في بالبقيع
عمتي أمنة
تُثَرثِرُ عن نجمة
شيّعَت قَلبَها في حنايا الصقيع
وطلَّقها زوجُها زوجةً بائنة
تُثَرثِرُ عن خبزِ سوفَ يأتي على غيمةِ الأسئِلة
وعن زيتِ هذا السِّراج
يجِفُّ بلا مطر.. أو رِهَام
وعن صَبغةِ البَيضِ بالعُشب
ليست على ما يرام
إذهبي نجمةَ الكرم
إني أرى بيضةً زائدة
خلفَ خمِ الدجاج
في البدايةِ كنَّا جميعاً مع الماء بَيضاً خَدَاج
نطفةً في المياه

وفي شهر نيسان صرنا وصارَ الرجال
يَسحَجُون: هلا يا هلا يا هلا
يا بناتَ الحُفَر
هو الخصبُ يأتي من الأيلِ
من أوّلِ الغَيث فوق أعالي الجبال
من صهيلِ رُعودِ المَطر
تكون البساتين ثم المحاريث
ثم تكون الحواكيرُ ثم يكون السياج
ويُقسَمُ بالعدلِ بين المساحات هذا الخراج
وينبتلج الضّوءُ في العَتمةِ الدّاكنة
عمتي آمنة
وزّعت ورساً وشقائقَ نُعمان
هشّت الكائنات
وجارتُها نثرت أسهماً في الفضاء
نَثَرَت أنجماً ليلة الأربعاء
بلّلَت غُربَتي ورؤوسَ البنات
خبّأت بَيضةً زائدة
في ثنايا القميص
وقالت: غدا يُبعثون
غدا سيكونُ الخميس
الطيورُ ستخرج من وَكرِها الحجريّ
مع اللحظةِ الراهنة
عمتي آمنة
أخرجت بيضةً زائدة
لنَجمة.. تلك التي طُلِّقَت طلقةً بائنة
من ثنايا القميص

كان يوم خميس

هذه هي الحياة الرعوية التي عاشها الشاعر والتي يـذكرها علـى أنهـا لمسات من تراث، ثم يذكر المناصرة كعادته تفاصيل الحياة التي تحياها هذه العمة، عادات اجتماعية تتسم بها الحياة البسيطة، فما من حديث للنساء أكثر من أخبارهن عن بعضهن البعض، وامرأة طلقها زوجها ستكون لقمة سهلة في أفـواه النسـاء ليثرثرن بقصتها، لكن المناصرة يأتي بهذا التمهيد ليصل على ربيع التاريخ الـذي بدأت أوراقه تجفّ، فهذه هي الاهتمامات الاجتماعية الخبـز، الزيـت، وصـبغة البيض في المناسبات، والسّحر الذي ينتظرن الأمل فيه، لم يكتف المناصرة بـذكر هذه العادات والمعتقدات بل أعطى الوصف الأمثل لحيـاة رعويـة بعـدت عنـه عشرات السنين.

أعطى المناصرة الحدث التراثي في مهرجان **(أم الغيـث)** بـالغ الأهميـة وأعطاه وصفاً دقيقاً ليبقى محفوراً في ذاكرة الأجيال، فالمهرجان يبـدأ بنيسـان، والرجال **(يسحجون)** فيجتمع الفلاحون بعيد كبير لقطفهم ثمرة الخير والمطر، فهو يصف الدورة التي يحتفلون بها، أولاً المطر، ثم بالبساتين، ثـم بالمحاريـث، ثـم بالحواكير، ثم الحماية بالسياج حيث يعطى كل واحد ما اجتهده، بالتقسيم العادل بين المساحات يكون الخراج، فتنجلي الظلمة عن فجر فيه الخير الذي يعم الكون

ثم يذكر المناصرة **(عمتي آمنة)** التي يحبها ويحترمها الجميع فهي تعطـي الجميع ثم تخبئ للأيام القادمة، يذكر المناصرة قصة العطـاء والتخبيـة كلعبـة الحاوي، لدلالة المهرجان الذي يفرح فيه الناس بكثرة العطاء حتـى أن **(الطيـور ستخرج من أوكارها)**.

لقد كانت هذه القصائد، بمثابة موكب شعري عبر مسيرة الشاعر الحياتيـة حيث أنه كتبها في سنوات القهر المختلفة، وقد عبّر من خلالها عن فكره العميـق تجاه المرأة والوطن الذي لا يفصل بينهما سوى الاسم، فقد رمز للـوطن بـالمرأة

ورمز للمرأة بالوطن وأعطى في كل قصيدة زمنية زفرة من زفرات روحه الغالية فقد كُتبت معظم قصائده في أماكن مختلفة كما ولد كل ولد من أبنائه في بلد.

لقد عشق المناصرة المرأة عشقاً روحياً ووضعها في ثنايا روحــه كلؤلــؤة المحار، فقد قدسها وهي مذنبة فحولّها من عمود الملح إلى "**غزل إلى نخلة الملح**"، فكانت بذلك كـــ"**مواصلات إلى جسد الأرض**"، تعانقها عبر الجذور الضاربة منــذ آلاف السنين، فأنجبت للشاعر أختاً أسماها وغنّاها: "**دادا ترقص على ضفة النهر**"، فرحة تراقب المناصرة، وهو يتأمل الأفق البعيد البعيد، يناجي أمه الوطن بصـــوت هادئ، يا أمي "**تأخذني عيناك إلى أين**"؟ أريد أن أخبرك أن حبيبتي "**جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة**"، مع صور وبطاقات من بنات الخليل، فكنّ "**فاتنات حتى الفتنة**" يروين قصة حزينة عنوانها: "**حيزية عاشقة من رذاذ الغابـــات**" بصـــوت أجش وقلب خاضع، تردده "**عمتي آمنة**" وهذه القصائد كلها مهداة إلى فلسطين تلك التي "**شط ريقي عليها**".

هكذا كانت قصائد المناصرة تشكل حوارية الذات والأرض، حوارية الذات والشعر، حوارية الذات والذات، حوارية الذات والمرأة.

الخاتمة

الحمد لله الذي قدّر فهدى، ورزقني إتمام هذه الدراسة فأعانني عليها، والصلاة والسلام على رسول الله وبعد:

لقد اعتمدت الدراسة أسلوب جمع المعلومات وتبويبها ثم تحليلها ودراسة مدى تطابق النظري والعملي لدى شاعر الدراسة عز الدين المناصرة، فموضوع المرأة على امتداد استخداماته لدى الغالبية الساحقة من الشعراء، لاقى تشابهاً أو تقارباً في رسم صورها الجسدية والمعنوية، لكن اختلفت قليلاً عند المناصرة بموازاة صورها الجسدية بصور الوطن. ثم إن النصوص الشعرية الخاصة بالمرأة في شعره، تبين الدور الخاص الذي لعبته المرأة في حياة الشعوب منذ القدم، منذ كانت آلهة للخصب والعطاء. ولقد اهتم المناصرة بالتراث كغيره من المنفيين الذين أبعدوا عن ديارهم بغير وجه حق، ليظل الوطن في عقولهم وقلوبهم مصدراً للذكرى الغائبة الحاضرة، لكن ما ميّز المناصرة عن غيره من الشعراء هو قدرته على امتصاص الموروث. فتبين من دراسة شعر المناصرة أن للمرأة وجودين:

الأول وجود حقيقي:

أي وظّف المرأة بلفظها ومعناها كالأم، والجدة، والزوجة، والعمة،وابنة العم، وحتى اسم المرأة استخدمه أحيانا لامرأة باسمها كما روى في حديثه عن (أماندا و فيروز) فأماندا سكن في بيتها وكانت ترافقه إلى البحر، وفيروز هي المطربة المعروفة ذكرها باسمها.

والوجود الثاني: المرأة الرمز:

أي استخدم اللفظة ورمز بها شيئاً آخراً له قداسة عنده -الوطن-. فالمرأة لديه ليست اسماً دون معنى ولا معنىً مفرغاً، ثم أعطاها وظيفة

القدسية فهي صاحبة رسالة كمريم البتول وصاحبة حضارة كالكنعانيـــات والآراميات والآشوريات، فقد جعلهن أساساً لحضارات الأمم، أليست هي من أنجبتهم؟ وهذا الأمر عند المناصرة تدفق من خلال الأعمال الشعرية الكاملة الممتدة التاريخ من أواخر الخمسينيات وحتى أواخر التسعينيات.

أخيراً فقد حاولت الدارسة امتصاص الشعر المناصري في المرأة، في محاولة لإيصال ونشر فكرته في المرأة المستمدة من فكرته الكنعانية والمكانية الوطنية الممتدة من المحيط إلى الخليج، راجية أن تكون وفقت بتحقيق الهدف من هذه الدراسة، شاكرة لكل من مدّ يد العون في المساعدة.

The Woman in Izz Eddeen Al manasrah's poetry

Abstract

This study sought to explore how the woman was addressed in the poetry of a modernist Palestinian poet, that is Izz Eddeen Almanasrah. It was based on three dimensions.

The first one, which constituted the introduction into the study, was about Almanasrah's beginning and factors that influenced his poetry. To fulfill the objective of examining this early environment, the study went ahead into investigating the place in which the poet was brought up as the time he spent there endowed him a poetic sensitivity that can be easily noticed. Culture was the second element that built up the poet's personality. Living in a state of exile, he sought refuge in history by examining its deepest layers, and the outcome was that the Kananism constituted a great part of his poetics.

Setting up the first chapter of the study, the second dimension was about who left a great presence in Almanasrah's poetry. First women in his life - the mother, aunt, grandmother, cousin, neighbours, and early love - made up the foundation for the ideal woman. He started studying woman of history, and later on he took the Palestinian woman as a new artistic element: he put her in the pot of his daily mythology.

The third dimension, which made up the second chapter, was devoted to exploring the several techniques that took the poet into a radical twist in his language. He used mythology, symbols, and mystery as well as inspiring heritage in motivating way to examine his poetry, especially with regard to the woman. The study also included some analysis of some poems on woman such as " Jefra sent me a grapevine and precious stones". "Mayzeyah a lover made out of forest's drizzle", "Meriam of the North ", "Dada dances on the bank of the river". "Where are your eyes taking me into? ", "My aunt Amneh ", and "Flirting with the salt palm tree" .In these poems, the poet managed to embody the woman's nominal and symbolic value which the study in turn, found out in his words and meanings.

المراجع

١. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠م.

٢. أبو إصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

٣. أبو إصبع، علي، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٦م.

٤. أبو جهجه، خليل ذياب، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٥م.

٥. أبو لبن، زياد، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩م.

٦. أبو لبن، زياد، عز الدين المناصرة، غابة الألوان والأصوات، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥م.

٧. أحمد، محمد وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة اتحاد الكاتب الفلسطيني بالتعاون مع وزارة الثقافة، القدس، ١٩٩٨م.

٨. استيتية، سمير، منازل الرؤية (منهج تكاملي في قراءة النص)، دار وائل للنشر، ٢٠٠٣م.

٩. إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ط٤، مكتبة غريب، الفجالة.

١٠. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ط٥، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤م.

١١.الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب، بيروت، ١٩٦٩م.

١٢.الجرجاني، القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل البيجاوي، القاهرة.

١٣.الجزائري، محمد، تخصيب النص، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٠م.

١٤.الجيّوسي، سلمى، موسوعة الأدب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

١٥.الدروبي، سامي، علم النفس والأدب، ط٢، دار المعارف، القاهرة.

١٦.الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤م.

١٧.الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري، وزارة الثقافة، عمان،١٩٩٩م.

١٨.الرمادي، ابتسام، صورة المرأة في شعر نزار قباني (رسالة ماجستير)، ٢٠٠٢م.

١٩.الرواشدة، سامح، المرأة وإنتاج الصورة الشعرية، مجلة أفكار، ع١٧٩، ٢٠٠٣م.

٢٠.الساريسي، عمر، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٤م.

٢١.السيد، سامح، عز الدين المناصرة (رسالة ماجستير)، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٢٢. الشامي، حسان، المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥ – ١٩٨٥)، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.
٢٣. الشعر في الأردن وموقعه من حركة الشعر العربي (أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس) دار الثقافة، عمان، ٢٠٠١.
٢٤. الصاوي، أحمد السيد، النقد التحليلي، عند عبد القاهر الجرجاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ١٩٧٩م.
٢٥. العدوان، أمينة، دراسات في الأدب الأردني المعاصر، رابطة الكتاب الأردنيين.
٢٦. الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٧م.
٢٧. القصيري، فيصل، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٥م.
٢٨. المجاطي، أحمد المعداوي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م.
٢٩. المرأة في الأدب الأردني (المهرجان السنوي الثالث لرابطة الكتاب الأردنيين) رابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٨٠م.
٣٠. الملائكة، نازك، سايكولوجية الشعر (ومقالات أخرى)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٣م.
٣١. المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٥، ٢٠٠١م.
٣٢. المناصرة، عز الدين، الجفرا والمحاورات، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣م.

٣٣.المناصرة، عز الدين، الشعريات (قراءة مونتاجية)، مكتبة برهومة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٢م.
٣٤.المناصرة، عز الدين، جمرة النص الشعري (مقدمة تنظيرية في الفاعلية والحداثة)، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٥م.
٣٥.المناصير، حمد الله، المرأة في الشعر الأردني (رسالة ماجستير)، ٢٠٠٢م.
٣٦.النجار، عبد الفتاح، حركة الشعر العربي في الأردن، مطبعة البهجة، إربد الأردن، ١٩٩٨م.
٣٧.النويهي، محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧١م.
٣٨.خليفة، أحمد داوود، الأسطورة في الشعر الأردني الحديث (رسالة ماجستير)، ١٩٩٦م.
٣٩.رضوان، عبد الله، امرؤ القيس الكنعاني (قراءة في شعر عز الدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م.
٤٠.زايد، علي عشري، استدعاءات الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ١٩٧٨م.
٤١.ساعي، أحمد، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ١٩٧٨م.
٤٢.سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط٤.

٤٣.شعرية التاريخ والأمكنة (حوارات مع عز الدين المناصرة) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.
٤٤.صالح، بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
٤٥.عالم المعرفة، عدد: ٢٧٩، ٢٠٠٢م.
٤٦.عالم المعرفة، عدد: ٢٨٤، ١٩٩٠م.
٤٧.عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٤م.
٤٨.عبد الجواد، إبراهيم عبد الله، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦م.
٤٩.عبيد، محمد صابر، حركية التعبير الشعري، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥م.
٥٠.عليان، محمد شحادة، الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٧م.
٥١.عواضة، رضا، المرأة في شعر (عمر بن أبي ربيعة، عمر أبي ريشة، نزار قباني)، شركة رشا برس، بيروت، ١٩٩٩م.
٥٢.فتوح، محمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨م.
٥٣.كوين، جون، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ٢٠٠٠م.

٥٤.كوين، جون، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويــش، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.
٥٥.محمود، حسني، شعر المقاومة دوره ودوافعه فـــي المنفـــى (١٩٤٨ -١٩٦٧)، ج٣، الوكالة العربية للتوزيع والنشــر، الزرقاء، الأردن، ١٩٨٤م.
٥٦.مصلح، أحمد، مدخل إلـــى دراســة الأدب المعاصـــر فـــي الأردن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م.
٥٧.مناع، هاشم، القضايا، القومية في شعر المرأة الفلسطينية من سنة ١٩٤٨ -١٩٧٤، ١٩٨٠.
٥٨.مجلة أفكار، ع١٤٠، ٢٠٠٠م.
٥٩.مجلة الجامعة الإسلامية بغزة، ع٢، ٢٠٠٢م.
٦٠.مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد ١٥، ٢٠٠١.
٦١.وعدالله، ليديا، التناص المعرفـــي، دار المجـــدلاوي للنشـــر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥م.
٦٢.ياغي، عبد الرحمن، في الأدب الفلسطيني الحديث، شـــركة كاظم للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٣م.
٦٣. www.rafed.net/books/olom/quran/naqid
٦٤. www.kanaanonline.org